



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

**You've gotten too big for your skin – (Spät-)Adoleszente Werwölfinnen auf
der Suche nach sich selbst**

Werner, Tamara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-120446>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Werner, Tamara (2015). You've gotten too big for your skin – (Spät-)Adoleszente Werwölfinnen auf der Suche nach sich selbst. Kids+media, (1/15):84-112.



– „You’ve gotten too big for your skin“¹ – (Spät-)Adoleszente Werwölfinnen auf der Suche nach sich selbst

Von Tamara Werner

“I used to bite my tongue and hold my breath.
Scared to rock the boat and make a mess.
So I sat quietly, agreed politely.
I guess that I forgot I had choice. [...]
You held me down, but I got up.
Already brushing off the dust.
You hear my voice, you hear that sound.

Like thunder gonna shake the ground. [...]
Get ready ‘cause I’ve had enough.
I see it all, I see it now.
I got the eye of the tiger, a fighter, dancing through the fire.
‘Cause I am a champion and you’re gonna hear me roar.
Louder, louder than a lion. [...]
I went from zero, to my own hero.”

(Katy Perry, *Roar*, 2013)

In *Roar*, so lautet der Titel dieses Songtexts von Katy Perry, wird das Gefühl vermittelt, sich aus der Unterjochung zu erheben und aus einer Misere gestärkt hervorzugehen. Genau dieses Gefühl scheinen die jungen Werwölfinnen, die sich momentan in der jugendliterarischen Urban Fantasy tummeln, nahezu perfekt zu verkörpern. Denn wie ihre v. a. filmischen Vorfahren werden sie vom urtümlichen Werwolf heimgesucht, was sie – meist nach einem infizierenden Biss – aus der gewohnten Monotonie des Alltags herauskatapultiert. Sie finden sich in einer neuen Wirklichkeit wieder, in der die bis anhin unhinterfragte Realität zu bröckeln beginnt. Der Werwolffluch nimmt den Heldinnen die Perspektive auf ein regelgeleitetes, ‚normales‘ Leben und zwingt sie, sich mit ihrer neuen Lebenssituation, ihrem sozialen Umfeld, ihrem Körper, ihrer Sexualität, ihrem Selbst und ihrer Zukunft aktiv auseinanderzusetzen. Die Protagonistinnen müssen sich weiterentwickeln, ihr neues Selbst zwischen Mensch, Mädchen, Frau und Werwölfin aushandeln bzw. entdecken. Diese Suche ist meist ein schmerzvoller, anstrengender Prozess – nur selten wird das neue Ich mit offenen Pfoten willkommen geheißen. Zwar lässt sich nicht bei allen der im Folgenden erwähnten, über Genre-grenzen hinweg rekrutierten Heldinnen eine Kurve „from zero [...] to hero“ feststellen – „louder than a lion“ sind sie aber allemal.

Im Einzelnen stehen im Fokus: Vivian aus Annette Curtis Klauses *Blood and Chocolate* (1997), Ginger aus *Ginger Snaps* (2000), Kelsey Bornstein aus Suzy McKee Charnas’ *Boobs* (1989), Kitty aus Carrie Vaughns *Kitty and the Midnight Hour* (2005) und Elena Michaels aus Kelley Armstrongs *Bitten* (2001) und *Stolen* (2003). Dass bei diesen sich in mehrfacher Hinsicht entwickelnden Werwölfinnen Parallelen zu Entwicklungsprozessen bzw. -problemen festgestellt werden können, überrascht wohl kaum. Trotzdem lohnt sich ein genauer Blick auf die verschiedenen, im Folgenden vorgestellten werwölfischen Protagonistinnen, die unterschiedliche Probleme der weiblichen Selbstfindung und Entwicklung sowie ganz eigene Entwürfe von Weiblichkeit darbieten. In diesem Sinne: Let’s hear them roar!

¹ Vaughn 2005, 133.

Adoleszenz und Werwölftum als Möglichkeitsraum

Bei der Auseinandersetzung mit Themenkomplexen wie Kindheit, Jugend, Pubertät und Adoleszenz gilt es zu beachten, dass diese Begriffe durch ihren Konstruktcharakter nicht eindeutig zu definieren sind.² Mit Pubertät ist die körperliche Reifung – oder der „Gestaltwandel“ – gemeint.³ Die Adoleszenz bzw. Post- oder Spätadoleszenz befasst sich mit der geistigen Reifung und Anpassung der Individuen. Sie ist ein soziokulturelles Phänomen und kann nicht auf einen genauen Zeitraum eingegrenzt werden⁴, denn durch die „veränderten kulturellen Bedingungen (post)moderner Gesellschaften“ kann die Postadoleszenz „mitunter bis in das vierte, ja sogar fünfte Lebensjahrzehnt“ andauern.⁵ Vera King fasst den Begriff der Adoleszenz folgendermassen:

„Übergreifend soll der Begriff der Adoleszenz nicht einfach auf eine Lebensphase abzielen, sondern zudem auf eine *potenzielle Qualität* dieser Übergangsphase, nämlich ein *psychosozialer Möglichkeitsraum* zu sein, der jene weitergehenden psychischen, kognitiven und sozialen Separations-, Entwicklungs- und Integrationsprozesse⁶ zulässt, die mit dem Abschied von der Kindheit und der schrittweisen *Individuierung* im Verhältnis zur Ursprungsfamilie, zu Herkunft und sozialen Kontexten in Zusammenhang stehen.“⁷

Adoleszenz soll also an die Qualität dieser Entwicklungsphase geknüpft werden, die King in positiver Lesart als Möglichkeitsraum fasst.⁸ Trotz dieser Positivierung ist festzuhalten, dass diese Entwicklungsprozesse durchaus als „individuelle Krise“ erlebt werden können.⁹ Die Möglichkeiten bestehen in den genannten Prozessen; diese stehen in Verbindung mit Entwicklungsaufgaben¹⁰, die – sofern ‚erfolgreich‘ bewältigt – das Individuum stärken und zur Autonomie befähigen sollen. Jugendliche verspüren in dieser Phase verstärkt das Bedürfnis nach Anerkennung, Sicherheit, Unabhängigkeit und Zugehörigkeit. Sie sind bestrebt, die eigene Sexualität zu erkunden und Leistungen zu erbringen, um sich selbst zu verwirklichen und ihre Ich-Entwicklung voranzutreiben.¹¹ Zur Sicherung dieser Bedürfnisse sind wiederum die verfügbaren Ressourcen zentral, wobei den Eltern eine wichtige Bedeutung zukommt, denn die Adoleszenz bedingt Anpassungsleistungen von Ju-

² Vgl. King 2013, 35.

³ Klosinski 2004, 19.

⁴ Ebd., 19–20.

⁵ Gansel 2008, 361.

⁶ Diese „sozialen Separations-, Entwicklungs- und Integrationsprozesse“ erinnern stark an die *rites de passage* nach van Gennep, bei ihm jedoch Trennungs-, Schwellen- bzw. Umwandlungs- und Angliederungsriten genannt. Victor Turner entwickelte diese Konzeption weiter mit besonderem Fokus auf die Schwellenphase. Diese fasste er als liminale Phase, das *betwixt and between*, der Sinnproduktion und -rezeption, die aber auch Krisenpotenzial birgt. Vgl. Werner 2011, 97–124.

⁷ King 2013, 39 (Hervorhebung im Original).

⁸ Ebd., 15–16.

⁹ Klosinski 2009, 113.

¹⁰ Diese Entwicklungsaufgaben meinen die von King angesprochenen „psychischen, kognitiven und sozialen Separations-, Entwicklungs- und Integrationsprozesse“, also bspw. die Ablösung vom Elternhaus, die berufliche Orientierung, das Aufbauen eines Moral- und Wertesystems und eines stabilen sozialen Netzwerkes.

¹¹ Klosinski 2004, 29–30.

gendlichen *und* Eltern.¹² Gelingen diese Prozesse, erfahren die Jugendlichen ein Gefühl der Selbstwirksamkeit und der Kontrolle.¹³ Gerade dieses Gelingen wird jedoch durch innere und äussere Konflikte erschwert, da sich die Heranwachsenden im komplexen Spannungsfeld von Polaritäten befinden – bspw. dem Bedürfnis nach Unabhängigkeit und dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit.¹⁴ Auch der körperlichen Reifung kommt eine wichtige Rolle zu, denn in dieser Phase sind die Jugendlichen

„in verstärktem Maße konfrontiert mit den geschlechtstypischen Veränderungen des Körpers und den damit auferlegten Möglichkeiten und Begrenzungen. [...] Kulturell ist sie [die Adoleszenz] jene Produktionsphase, in der die Geschlechter maßgeblich hergestellt, in der aus männlichen und weiblichen Kindern Männer und Frauen gemacht werden.“¹⁵

Mit dem Fortschreiten der körperlichen Reifung geht somit auch eine psychische Entwicklung in die vom biologischen Körper vorgegebene Geschlechterkategorie einher. Die unkontrollierbare Körperentwicklung zwingt auch gleich die soziale Geschlechterrolle auf, was die Individuen auch psychisch verarbeiten müssen.¹⁶ Gerade für Mädchen – deren Situation weniger erforscht ist als die von Jungen¹⁷ – kann dies einen sinkenden Selbstwert und dessen mögliche Folgen begünstigen.¹⁸ Diese Lebensphase bietet auf verschiedenen Feldern trotz Möglichkeiten auch (Krisen-)Potenzial. So erstaunt es nicht, dass diese mitunter turbulente und vom Wandel bestimmte Lebensphase in populären Literaturen und Medien ein beliebtes Thema ist:

„Adoleszenz und Post-Adoleszenz sind ein in populären Literaturen und Medien verbreitetes Thema. Im Fokus von gedruckten oder gefilmten Geschichten, von Sachbüchern, Videokanälen und Blogs stehen junge Menschen auf ihrem Weg von der Kindheit zum Erwachsensein.“¹⁹

Unter Beachtung der grossen körperlichen Veränderungen während der Pubertät, also des stattfindenden Gestaltwandels, bietet sich das Motiv des Werwolfs – eines Gestaltwandlers – zur Erforschung der Thematisierung von Adoleszenz geradezu an, und dies keineswegs nur durch die Parallele des körperlichen Wandels.

Selbst wenn sie oft im Schatten des Vampirs zu stehen scheint: Die Figur des Werwolfs kann sich einer bis in die Antike zurückreichenden Geschichte erfreuen.²⁰ Seit Jahrhunderten ist die Literatur in der Lage, „Werwölfe nahezu permanent in ihr Figurenrepertoire zu integrieren, sie dabei immer wieder zu modifizieren und sie neuen Gegebenheiten anzupassen“²¹. Dem modernen Werwolf ist – durch seinen Status als unschuldig Verfluchter, der gezwungen ist, sich bei Vollmond in eine reisende Bestie zu verwandeln – eine gewisse Melancholie eigen, ist er doch meist innerlich zerrissen.

¹² Klosinski 2009, 114.

¹³ Klosinski 2004, 25.

¹⁴ Ebd., 26–27.

¹⁵ King 2013, 81.

¹⁶ Ebd., 81.

¹⁷ Ebd., 34.

¹⁸ Ebd., 161.

¹⁹ Tomkowiak 2014, 7.

²⁰ Für einen Überblick über die Literaturgeschichte des Werwolfsmotivs vgl. Schwagmeier 2014.

²¹ Schwagmeier 2014, 502.

Bestie und Mensch befinden sich im Kampf um die Vorherrschaft im selben Körper. Dieser innere Wesenskampf wirkt sich meist tragisch auf die Identität der Figur aus. Beim Sieg der bestialischen über die menschlichen Anteile des Selbst bleiben „[d]ie Reste menschlicher Identität im Monströsen [...] erkennbar, was die Tragik des Monstrums ausmacht: So kann es geliebt und bemitleidet werden“²². Der mit der Figur des Werwolfs einhergehende Horror entspringt somit nicht nur den blutigen Taten der Bestie, sondern auch der drohenden Ich-Auflösung, was gerade in den schmerzvollen Verwandlungsszenen erkennbar wird.²³ Das Monstrum ist nicht schlicht das *Andere*, das es zu vernichten gilt. Vielmehr ist es ein Opfer, das es von seinen Qualen zu erlösen gilt.²⁴ Das Grenzgängertum des Werwolfs spielt sich folglich nicht nur auf der Ebene des Körpers ab, sondern auch auf dem Schlachtfeld der Identität oder des Selbst sowie zwischen den Polen von Menschlichkeit und Monstrosität.²⁵ Oft wird dabei nahegelegt, dass ein Konflikt zwischen Natur und Zivilisation zugrunde liegt.

Diese Themen finden sich denn auch in den Werwölfinnen repräsentiert. Diese fristeten im Vergleich mit ihren männlichen Gegenstücken zwar ein Schattendasein²⁶, heulen dafür aber in der aktuellen Urban Fantasy in grosser Zahl freudig den Mond an und berichten von Isolation, Adoleszenz und Empowerment. Dies kann überraschen, denn „[s]chon die Bezeichnung Werwolf ist doppelt maskulin markiert: Da das mittelhochdeutsche Wort ‚wer‘ zuerst ‚Mann‘ bedeutet, heisst Werwolf wörtlich ‚Mannwolf‘.“²⁷ Doch ebenso wie das männliche Monster stellt die Werwölfin das Andere dar. Da gerade ihre Weiblichkeit sie zum Anderen degradiert, ist sie „doppelt anders“²⁸, denn die angesprochene Verbindung der Figur mit der wilden, unzivilisierten Natur, aber auch der Körperlichkeit und der Biologie²⁹, erinnern an die Vorstellung der Frau vom peripheren Anderen, vom Magischen, Unverstehbaren, das es zu unterdrücken gilt.³⁰ Diese Konnotationen stehen wiederum in Verbindung mit dem menstruellen Zyklus der Frau und dessen vermeintlicher Beziehung zum Mond:

“The werewolf is more animal than human, and is associated with blood and the moon. Women are represented in high and low culture ‘as closer to nature and therefore lacking a spiritual dimension,’ an idea that ‘so pervades the imagery and language of civilization that the concept takes on an air of reality’ (Griffin 26). In this way, the figure of the female werewolf is a continua-

²² Stiglegger 2008, 31. Hans-Richard Brittnacher (1994, 184) fasst dies so: „Gerade das, was an ihm eigen ist, seine Einzigartigkeit verbürgt, ihn vom virtuellen Idealkörper unterscheidet, das also, was seine Identität ausmacht, bedeutet zugleich den verhaltenen Tribut der Hässlichkeit seines Körpers an das Monströse. Das prekäre Verhältnis des Menschen zum Monströsen verdankt sich der eigenen Teilhabe an ihm.“

²³ Vgl. Stiglegger 2008, 72–85.

²⁴ So verhält es sich zumindest im Horror-Film, denn üblicherweise muss das Monster hier ‚beseitigt‘ werden, um die herrschende Ordnung wiederherzustellen. Besonders in der Kinder- und Jugendliteratur finden aber oft versöhnlichere Lösungen der Inklusion statt.

²⁵ Vgl. Stiglegger 2008, 31–32.

²⁶ Vgl. Bourgault du Coudray 2006, 112–129.

²⁷ Miess 2010, 164.

²⁸ Miess 2012, 103.

²⁹ „[T]he pervasive cultural association of femininity with nature, embodiment and biology has animated most accounts of female lycanthropy.“ (Bourgault du Coudray 2006, 112)

³⁰ Diese Begriffe passen auch zu den Konnotationen, die Simone de Beauvoir anbringt, um zu verdeutlichen, wie Frauen beschrieben und somit mit Bedeutung beladen werden. Ironisch kommentiert sie: „Das Weibliche wird gern in unbestimmten, schillernden Ausdrücken beschrieben, die dem Wortschatz von Seherinnen zu entstammen scheinen.“ (de Beauvoir 1995, 9)

tion of negative associations of women with nature: in fact, she embodies patriarchal fears about the uncontrollability of nature and controllable women.”³¹

Mit diesem *Otherring* der weiblichen Werwölfe ist verbunden, dass ihnen die Subjektposition lange verweigert wurde, sie die Rollen des Opfers oder des Objekts der Begierde – im Falle der Werwölfin einer haarigen *femme fatale*³² – einnehmen mussten.³³ Schlüpft also eine Frau in den Pelz, wird sie gleich in mehrfacher Hinsicht zum Monster und zur personifizierten Projektionsfläche für archaische, patriarchale Ängste. Der Gestaltwandler bietet sich somit als Sinnbild für auf die Spitze getriebene Maskulinität, aber auch für potenzierte, grässliche Femininität an. Im Folgenden werden die ausgewählten fünf ‚modernen‘ Werwölfinnen besprochen und diese Schablone getestet.

Leid und Macht im *Betwixt and Between*

Das Szenario eines unschuldigen Opfers, das durch diesen Einschnitt aus der Bahn geworfen wird und sich nun intensiv mit der eigenen monströsen Identität sowie der enthüllten fantastischen Welt auseinandersetzen muss, bietet reichlich Stoff zur Unterhaltung. Geschichten, in denen geborene Werwölfinnen eine Rolle spielen, sind seltener.³⁴ Als selbstbewusstes Paradebeispiel soll hier auf Vivian Gandillon, die Protagonistin aus Annette Curtis Klauses *Blood and Chocolate* (1997) eingegangen werden.

Wo andere sich mit der Entdeckung ihres Werwolfiums schwertun, innerlich unsicher und zerrissen sind, ist dies bei Vivian gänzlich anders. Vivian ist eine geborene Werwölfin, die in einem Rudel aufwächst und lebt. Sie ist stolz darauf, *loup-garou* zu sein, einer edlen Rasse anzugehören und empfindet geradezu Mitleid mit den Menschen, die als *meat-people* bezeichnet werden.³⁵ Über zwei Körper zu verfügen und sich nach Lust und Laune zu verwandeln, ist in Vivians Lebenswelt ein Segen – von Fluch ist hier anfänglich keine Spur. Vivian hebt sich durch diesen enormen Stolz und die damit einhergehende Selbstsicherheit – die auch mit ihrer Schönheit zusammenhängt – von den anderen hier besprochenen Werwölfinnen ab.³⁶

Ihr Kampf mit sich selbst beginnt erst, als das Rudel durch tragische Umstände viele Mitglieder, sein Revier und seinen Alpha – Vivians Vater – verliert und die gemarterte Gemeinschaft temporär ohne die ordnungbringende Instanz eines Anführers in eine Suburb zieht, bis eine neue, abgeschiedene Heimat und ein neuer Leitwolf gefunden sind. Vivian wie auch das Rudel befinden sich in einem liminalen Zustand der Unordnung.³⁷ Sie lebt nicht länger fern von Menschen, sondern quasi mitten unter ihnen, und hier beginnen ihr Aussenseiterstatus und ihr Ringen um Anerkennung. In der ihr

³¹ Pulliam 2014, 73–74.

³² Diese extravagante Kombination sieht Brittnacher denn auch als Grund für die Überschaubarkeit der Riege der Werwölfinnen. „Ein zottiges weibliches Ungeheuer wie der Werwolf als Objekt einer – und sei sie noch so obskuren – Begierde war kaum denkbar oder literarisch durchsetzbar.“ (Brittnacher 1994, 200–201)

³³ Miess 2012, 105.

³⁴ Eine weitere geborene Werwölfin präsentiert Petra Schrackmann in ihrem Beitrag in diesem Heft.

³⁵ Die Werwölfe bezeichnen sich als eigene, den Menschen überlegene Spezies. Durch diese Wortwahl und die implizierten Hierarchien bieten sich auch Interpretationen mit Fokus auf ethnische Implikationen an, siehe dazu Chappell 2007.

³⁶ Siehe zu Vivians erfrischendem Selbstbewusstsein auch Kalbermatten 2013.

³⁷ Siehe hierzu auch Nuzum 2004, 220.

ungewohnten und unbekannten Gesellschaft der Menschen gilt es nun zurechtzukommen, das oft unverständliche und nicht nachvollziehbare Verhalten und Gebaren von Menschen muss kennengelernt und angeeignet werden, um nicht aufzufallen. Gerade der ungewohnte Schulbesuch verdeutlicht Vivian die ‚kulturellen‘ Unterschiede, die ihr die Anpassung scheinbar unmöglich machen:

“Blend in, she thought. If only I could.”³⁸

Die eigentlich so selbstbewusste Vivian spürt immer mehr ihre Einsamkeit nach dem Verlust des Vaters und der Zerrüttung des Rudels. Gleichzeitig befindet sie sich im Prozess des Erwachsenwerdens, der sie von gewohnten Vertrauten entfernt.³⁹ In ihr erwacht die Sehnsucht, sich in der Gemeinschaft der sonderbaren Menschen v.a. den Mitschülerinnen und Mitschülern zugehörig zu fühlen und sie zu ihrem neuen Rudel zu machen. Diese lehnen Vivian jedoch ab, was sie sich nicht erklären kann, ist sie Zurückweisung doch nicht gewohnt:

“She started to look longingly at the groups of kids laughing together around the flagpole after school. At first she thought, Why would I make friends with people who would kill me if they knew what I was? What if I give myself away? But the yearning continued. It was then she realized that she didn’t know how to make friends.”⁴⁰

Vivian ist hin- und hergerissen und stellt Inkompetenzen an sich fest. Im werwölfischen Rudel konnte sie auf unhinterfragte Akzeptanz, Solidarität und Inklusion zählen. Die Gesellschaft der Menschen verlangt jedoch von Vivian, unbekannte Praktiken zu kennen bzw. zu erlernen, um Anschluss zu finden. Trotz ihrer Versuche stösst sie immer wieder an unsichtbare Mauern und hinterfragt sich immer mehr: „Could they see the forest in her eyes, the shadow of her pelt? Were her teeth too sharp? *It’s hard not to be a wolf*, she thought.”⁴¹ In dieser Unsicherheit spiegeln sich Hoffnungen, Selbstzweifel und Ängste Jugendlicher wider, an die plötzlich neue Anforderungen gestellt werden bzw. die abrupt in neue soziale Rollen schlüpfen sollen.

Per Zufall lernt Vivian Aiden kennen, einen Mitschüler, der auf ihre Annäherungsversuche nicht wie alle andern mit Ablehnung, sondern mit Offenheit und Interesse reagiert. Der Kontakt zu ihm wird zum Schlüssel, der ihr die Menschenwelt öffnet und ihren sozialen Status rasant ändert:

“He had phoned, and she wasn’t an outsider anymore – untouchable and strange, perhaps invisible. But why should she care so much? He was a human after all: a meat-boy scantily furred, an incomplete creature who had only one form. How sad, she thought, and suddenly she craved the change.”⁴²

Es zeigt sich, dass Vivian gespalten ist zwischen Selbstsicherheit und -zweifeln sowie zwischen Verachtung für und Mitleid mit Menschen. Idealtypisch wird das adoleszente Pendelspiel zwischen verschiedenen Polaritäten inszeniert.

Die unbekannte ‚normale‘ Welt übt eine magische Faszination auf Vivian aus. Sie will erkunden und entdecken und erhält nun endlich den ersehnten Zugang zu Aiden und seiner Clique – sie findet

³⁸ Curtis Klause 1999, 11 (Kursivsetzung hier und im Folgenden jeweils im Original).

³⁹ Gerade durch diese Elemente, v.a. den Beginn der Erzählung mit dem tragischen Feuer, das Vivian ihren Vater nimmt, wird laut Nuzum früh Sympathie für die sehr selbstbewusste Vivian geweckt. (Nuzum 2004, 217)

⁴⁰ Curtis Klause 1999, 11.

⁴¹ Ebd., 12.

⁴² Ebd., 29.

eine stärkende Peer-Group, quasi ein neues Rudel. Die ‚reale‘ Welt wird für sie zu einem eskapistischen Raum, in dem sie dem traumatischen Verlust des Vaters und den Problemen im Rudel entfliehen kann, sodass eine Verkehrung anderer Werwolfimaginationen stattfindet. In der Invertierung von Normalität und Sehnsucht nach dem Fantastischen entdeckt das fantastische Wesen mit Staunen die ihm unbekannte Welt und möchte sich jener zugehörig fühlen. In dieser entgegengerichteten Sehnsucht gleichen sich Aiden und Vivian, beide streben die ihnen fremde Welt an, obwohl nur Vivian weiss, dass die für Aiden fantastische Welt wirklich existiert.

Die beiden Teenager gehen eine romantische Beziehung ein und er ist es, der ihr die erlebte Ablehnung durch Mitschülerinnen und Mitschüler endlich erklären kann:

“Vivian took a deep breath. ‘People weren’t friendly at school, either,’ she said. ‘Is there something wrong with me?’ ‘God, no!’ Aiden didn’t say anything else for a while, but just when she thought he had nothing to add to the topic, he spoke. ‘You’re like, so beautiful and cool and sure of yourself, I think the kids at school were frightened of you.’ ‘Frightened of me?’ Vivian laughed with surprise. These people didn’t have enough sense to know what to be frightened of. She could show them frightening. ‘Well, you know,’ Aiden continued. ‘Afraid that maybe you wouldn’t tolerate lesser mortals, so why bother.’”⁴³

Vivians anfängliche Exklusion erwächst folglich aus ihrer Andersartigkeit, denn sie ist zu perfekt, um der Norm zu entsprechen. Paradoxerweise erhält Vivian somit durch ihre Schönheit – die eine Normverletzung darstellt – monströse, exkludierende Züge.⁴⁴ Durch Aidens Erklärung erlangt Vivian immerhin ihr Selbstvertrauen zurück und lernt langsam, durch die Peergroup, die verwirrenden Codes der Menschen zu verstehen.

Die Teenager-Romanze wird angefeuert durch die Verbundenheit, die sich aus der reziproken Ablehnung ihres jeweiligen Umfeldes ergibt. Vivian lehnt ihr Rudel ab, und auch das Rudel zeigt Unverständnis für Vivians Aktivitäten in der menschlichen Gesellschaft. Aiden wiederum ist das Spiessertum seiner Vorstadt-Familie ein Gräuel, diese versteht im Gegenzug den Lebenswandel ihres Sohnes nicht, denn Aiden ist ein Träumer, ein Freigeist. In romantischer Manier wünscht er sich Magie im tristen Alltag: „Life is a drag most of the time – birth, school, work, death – you know. I wish something magic would happen.”⁴⁵ Vivian möchte ihre magische Welt, ihr gesamtes Wesen, nur zu gerne mit Aiden teilen, muss ihr Geheimnis jedoch aufgrund von Rudelkonventionen bewahren.

Erste Liebe, adoleszente Rebellion und der Wunsch nach Zugehörigkeit werden zur explosiven Mischung, und schliesslich offenbart die verliebte Vivian ihrem Schwarm ihr Geheimnis, im festen Glauben, dass sich dieser über die neue Erkenntnis freuen wird, würde dies doch sein ersehntes magisches Weltbild bestätigen. Doch Aiden reagiert mit tiefster Ablehnung, ist verstört und bezeichnet Vivian als Monster.⁴⁶ Ihr Vertrauen und Selbstbild sind verletzt und sie erkennt, dass die vom Rudel verfochtenen Grenzen begründet und nicht etwa pure Schikane sind. Vivian spürt das

⁴³ Ebd., 80.

⁴⁴ Durch Vivians Schönheit und ihre Wirkung auf andere weist sie auch Züge einer *femme fatale* auf.

⁴⁵ Curtis Klause 1999, 103.

⁴⁶ Aidens Ablehnung ist umso stärker, da Vivian einen unpassenden Zeitpunkt für die Offenlegung ihres Geheimnisses wählt – Aiden erwartet den ersten sexuellen Kontakt mit Vivian, als diese sich im Schlafzimmer verwandelt (vgl. Chappell 2007, 179).

Scheitern der ersten Liebe schmerzlich und ein Tornado widersprüchlicher Emotionen bricht über sie herein:

“A bile of self-loathing rose in her. How could she be such a fool? Mixed with her disgust at herself was contempt for Aiden’s cringing, then guilt because she had caused it. Her heart broke for him because he feared, because he couldn’t see the wonder, then raged at him because he made her feel unclean.”⁴⁷

Die Erfahrungen mit Aiden führen dazu, dass Vivian zum ersten Mal versteht, wieso beim Werwolf-tum von einem *curse* gesprochen wird.⁴⁸ Durch seine Ablehnung fühlt sie sich *unclean*, hinterfragt und zweifelt an sich und ihrer vermeintlichen Dualität. Erst beim Aufeinanderprallen der Welten, beim Versuch, mehreren sich widersprechenden Ansprüchen gerecht zu werden, entlädt sich das konfliktreiche Potenzial, das dem Werwolf inhärent ist. Vivian verfügt indes über eine grosse innere Stärke und enormen Stolz und kann sich so selbst aus dem schwarzen Loch befreien. Die bedachte Werwölfin übt Selbstreflexion, setzt sich mit Aiden und dem vorgeworfenen Monsterstatus kritisch auseinander und konfrontiert den verschüchterten Jungen erneut:

“‘You’re a coward,’ Vivian said. ‘I thought you were different from the rest, open-minded, but you’re just like those parents you despise. At the first sign of the unusual you run. You tell lies about me and make people hate me. You take away my friends. You’re the monster, not me. I only wanted to love you.’”⁴⁹

Vivian hält Aiden den Spiegel vor, damit er erkennt, dass seine pubertäre Rebellion gegen sein Elternhaus nur Fassade ist, denn er fällt in dieselbe Kategorie wie diese. Vivian erkennt auch, wodurch ein ‚wahres‘ Monster definiert wird – nicht durch das Äussere, sondern durch egoistische, aus Angst hervorkeimende, performative Handlungen, die Andere ins Ungemach stürzen. Denn durch Aidens Ablehnung ist Vivian in der Peergroup nicht mehr willkommen und wird in den alten, nun negativ behafteten Aussenseiterstatus ‚zurückgestuft‘. Trotz der Trauer und Wut über diesen ungerechten Verlust ist Vivians Potenzial zur kritischen Selbstreflexion nicht erschöpft; sie erkennt auch monströse Züge an sich. Diese sind nicht an ihren Werwolfkörper gebunden, sondern resultieren ebenfalls aus ihren Taten, denn durch die Offenbarung ihres Geheimwissens hat sie Aidens Weltbild nachhaltig in verunsichernder Weise geprägt: “Now shadows would always take on threatening shapes. What had she done? Oh, poor, poor boy. She was indeed a monster. She had made him unsafe forever.”⁵⁰

Als Konsequenz beschliesst Vivian, der Welt der Menschen den Rücken zu kehren, doch ist sie noch nicht bereit, sich dem Rudel wieder gänzlich anzuschliessen. Vivians Verzweiflung und Orientie-

⁴⁷ Curtis Klause 1999, 169.

⁴⁸ Schon vor dieser folgenreichen Offenbarung muss Vivian zum Wohle von Aiden den inneren Werwolf schmerzhaft unterdrücken, aus Angst, ihn zu verletzen. Erst im Kampf mit sich, also beim Zuwiderhandeln gegen ihre Instinkte, spürt sie den potenziellen Schmerz ihres Gestaltwandler-Daseins. Sie lernt also die negativen Aspekte ihres Wesens erst in bestimmten Kontexten kennen. In der Folge ist eines ihrer Lernziele, zu erkennen, dass Empulsivität und Stärke in ihrer Werwolfwelt unproblematisch sind und sie sich hier in gewisser Weise freier entfalten kann. „In learning to accept her sexuality and her anger, Vivian avoids the damaging repression of anger and other emotions [...]” (Pulliam 2014, 82)

⁴⁹ Curtis Klause 1999, 194.

⁵⁰ Ebd., 248.

rungslosigkeit nehmen physische Formen an; sie kann sich nicht mehr verwandeln, verfängt sich im *in between*: “*I can’t change, she thought, her gorge rising. I can’t change. She was stuck in between.*”⁵¹ Sie ist im liminalen Zustand⁵² gefangen und gehört nun weder zur einen noch zur anderen Welt: “*I tried to be what I wasn’t, and now I can’t even be what I should. I’m a freak.*”⁵³ Auf diesem Gipfel der Orientierungslosigkeit steht Vivian aber ihr Rudel solidarisch zur Seite. Vivians Dämme brechen und endlich lässt sie auch Nähe zum neuen Alpha Gabriel zu, der sie schon seit Beginn des Buches umgarnt. Gabriel erklärt: “*When we love someone we want our lover as mate in both our skin and our fur.*”⁵⁴ Sie erkennt, dass sie die wahre Liebe nur unter ihresgleichen finden kann, begreift wo sie hingehört, kann sich entsprechend wieder verwandeln, hat das *betwixt and between* hinter sich gelassen und kann nun ihren Platz im Rudel als Alpha-Wölfin an- und einnehmen. Sie hat gelernt, sich mit den Regeln des Rudels zu arrangieren und den ihr bestimmten Mann und Lebensweg zu akzeptieren.⁵⁵ Gestärkt, aber wohl desillusioniert durch die gemachten Erfahrungen, schliesst Vivian so mit ihrer Kindheit ab. Ihre Erkenntnis lautet, dass es sich nicht lohnt, auf Veränderungen zu warten, sondern dass diese aktiv herbeigeführt werden müssen. Durch ihre neue Rolle als Alpha-Wölfin bleibt zu hoffen, dass sie diese Erkenntnisse umsetzen wird. Idealtypisch hat Vivian folglich die Etappen der *rites de passage* durchlaufen, hat die Dissonanzen der Adoleszenz durchlebt – verstärkt durch die verschiedenen Welten – und geht aus diesen als gefestigtes Individuum hervor.⁵⁶

Das monströse Potenzial menstruierender Mädchen

Betreten wir nun das Territorium der menstruierenden Werwölfinnen, bei denen die Metamorphose in unterschiedlicher Weise mit der Menarche verwoben wird. Diese eintretende Menstruation, soviel sei vorweggenommen, markiert einerseits den sicht- und spürbaren Einschnitt der Pubertät und hat weitreichende Folgen für die psychische Entwicklung junger Frauen. Im Weiteren ist sie oft mit Schmerzen und unangenehmen Empfindungen verbunden. Von einem Moment auf den anderen wird das kindliche Mädchen zur reproduktiven Frau. Insofern kann die Menarche als Katalysator der Adoleszenzentwicklung gedeutet werden. Auf der anderen Seite kann die Menstruation als rea-

⁵¹ Ebd., 249.

⁵² Vivian ist gefangen an der Schwelle von Welten, Wertsystemen und kontrahierenden Wünschen. Aber auch ihr Status zwischen Kind und Erwachsener kann abgelesen werden. Hier zeigt sich deutlich die negative Seite der Liminalität, die Victor Turner mit folgenden Worten umreisst: „Liminalität mag für viele [...] den Gipfel der Unsicherheit, den Einbruch des Chaos in den Kosmos, der Unordnung in die Ordnung darstellen.“ (Turner 1989, 72). Vgl. auch Nuzum 2004, 220.

⁵³ Curtis Klause 1999, 254.

⁵⁴ Ebd., 263.

⁵⁵ An dieser Stelle darf Skepsis ob der Implikationen des Narrativs aufkommen, denn was die starke, selbstbewusste Werwölfin lernt, ist, die althergebrachten Strukturen zu akzeptieren und den ihr bestimmten Platz einzunehmen. Vgl. dazu die Interpretation von Chappell 2007, 175–184.

⁵⁶ Das emanzipatorische Potenzial ist nicht eindeutig, da Vivian einerseits die patriarchale Rudelstruktur und den vorbestimmten Mann akzeptiert, andererseits diese Beziehung aber von Gleichberechtigung geprägt ist, wohingegen Vivian Aiden stets weit überlegen gewesen wäre. Im Weiteren wird dem/der Leser/in klar, dass Vivians anfängliche Ablehnung gegenüber dem frischen Alpha vor allem eine unbegründete Rebellion war, was ihr durch die Erfahrungen mit unreifen Aiden und dem klärenden Gespräch mit dem Alpha klar geworden sein dürfte.

ler Horror gelesen werden, denn die erste Blutung wird „nicht selten traumatisch und schmerzhaft“⁵⁷ erlebt und ist im Sinne Julia Kristevas mit dem *Abjekt* verbunden:

„Die Menstruation ist weit mehr als ein Anlass pubertärer Sorgen. Sie ist gleichzeitig in den verschiedensten Zusammenhängen dazu verwendet worden, Weiblichkeit als monströse Andersartigkeit zu dämonisieren. In der psychanalytischen Auslegung Kristevas bedeutet die Menstruation, neben der Ausscheidung, eine der wesentlichen Arten der Verunreinigung ('types of defilement') und ist vielfach mit Bedeutung aufgeladen, auch was Geschlechtsidentität und Geschlechterverhältnis betrifft: 'Menstrual blood [...] stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.'“⁵⁸

Um diesen fantastisch verpackten, realen Horror zu beleuchten, wird im Folgenden auf den Film *Ginger Snaps* (2000) und die Kurzgeschichte *Boobs* von Suzy McKee Charnas (1989) eingegangen.

“Kill yourself to be different, your own body screws you”⁵⁹

Zu Beginn des kanadischen Horrorfilms *Ginger Snaps* (2000) befinden sich Ginger und ihre Schwester Brigitte genau in der Umbruchphase vom kindlichen Mädchen zur (heranwachsenden) Frau. Ultimativ ausgelöst wird dieser Prozess durch Gingers einsetzende Menstruation.

Doch schon vor diesem einschneidenden Erlebnis haben die Schwestern einen Pakt geschlossen, früh zu sterben, denn beide möchten auf keinen Fall erwachsen, alt und emotionslos werden. Um dies zu verhindern, ist es ihnen auch recht, sich selbst zu töten – in betont männlicher Manier, denn so meint Ginger: „Wrists are for girls. I'm slitting my throat.“⁶⁰ Suizid scheint ihnen die einzige Möglichkeit zu sein, der monotonen Hirnlosigkeit des Erwachsenwerdens zu entkommen. In dieser Weigerung, erwachsen zu werden, drücken sich neben Ängsten und Unsicherheiten auch Menschenbilder aus – bzw. Bilder von idealisierter Kindheit und leblosem Erwachsenenentum. Mit Vorstellungen um *sweet sixteen* hat das Leben der beiden keine Überschneidungen, im Gegenteil sehen sie im Erwachsenwerden eine Form des Sterbens. Der Tod ist allgegenwärtig in ihrem Alltag, denn die zwei blassen, eigenbrötlerischen Schwestern zelebrieren Mord- und Selbstinszenierungen und pflegen auch im Dekor ihres ‚Kinder‘-Zimmers – das sich im Keller des Elternhauses befindet – ihre morbide Ader: Die Ästhetik des Todes ist allgegenwärtig.

Abgesehen von ihrer Faszination für den Tod und der Weigerung, erwachsen zu werden, leben die Schwestern ein normales Teenagerleben mit überengagierter Mutter, unauffälligem Vater und sozial schwierigem Schulalltag. Wie Vivian sind Ginger und Brigitte Aussenseiterinnen. Die beiden kapseln sich durch ihre enge Bindung von möglichen weiteren Sozialkontakten ab, und auch ihr Äußeres, ihre Interessen und ihr Verhalten entsprechen nicht der erwünschten Fassade eines idealtypischen Teenagers. Durch ihre Andersartigkeit erleben die Mädchen Mobbing, aber zugleich eine gewisse soziale Unsichtbarkeit.

Der morbide Alltagstrott in der horrortypischen *Suburb* erfährt einen ersten Einschnitt, als plötzlich Haustiere in der Nachbarschaft verschwinden – so werden Hunde von einer wilden Bestie gerissen.

⁵⁷ Klosinski 2004, 21.

⁵⁸ Miess 2010, 167.

⁵⁹ *Ginger Snaps* 2000, 00:16:06–00:16:25.

⁶⁰ Ebd., 00:02:58–00:03:02.

Dies erfreut die Schwestern einerseits wegen ihrer Vorliebe fürs Morbide, und es liefert ihnen andererseits eine ideale Vorlage, um sich an der verhassten, mobbenden Mitschülerin zu rächen. Auf ihrem Weg zur geplanten Übeltat entdecken sie auf einem Spielplatz, der sich – wie könnte es anders sein – am Waldrand⁶¹ befindet, einen Hundekadaver, und die Ereignisse beginnen sich zu überschlagen. Plötzlich entdeckt Ginger schockiert Blut am eigenen Innenschenkel, was auf die hereinbrechende Menstruation zurückzuführen ist. Geschickt werden hier Schock und *Splatter* des Horror-Genres vom Motiv des Mordes auf die Menstruation übertragen. Es wird klargestellt: Menstruation ist Horror!⁶² Auf dem Spielplatz, dem vermeintlich idyllischen Platz des kindlichen Spiels, wird Ginger von biologischen Prozessen heimgesucht, die aus ihrer Sicht ihren physischen und psychischen Verfall einläuten. Damit jedoch nicht genug, denn das Blut lockt (bedeutungsschwer) eine weitere Bestie aus dem Wald an – den Werwolf, der sich bisher an Nachbarshunden gütlich getan hat. Ginger und Brigitte können dem Angreifer zwar entkommen, Ginger wird jedoch verletzt und somit infiziert. Unverschuldet treffen Ginger also gleich zwei Flüche.

Ginger kämpft nun nicht nur mit der Pubertät, sondern auch mit dem erwachenden Werwolf in sich. Die Blutung konfrontiert Ginger mit der neuen körperlichen Weiblichkeit und damit verbunden mit männlichen Anwärtern. Gleichzeitig regt sich der Werwolf in ihr, der wiederum ganz andere ‚Bedürfnisse‘ hat. In Ginger streiten nun drei Parteien – mädchenhafte Schwester, erwachsen werdende Frau und zerstörungswütiger Werwolf; Weiblichkeit und Werwolfheit werden in vielsägender Weise verwoben. Die Wandlung zur Frau wie auch die zum Werwolf ist für Ginger mit Schmerzen verbunden und beide sind blutige Angelegenheiten. Da ihr das eine wie das andere quasi aufgezwungen wurde, erlebt sie einen rigorosen Kontrollverlust über ihren Körper. Sie ist den Prozessen, die über sie hereinbrechen, hilflos ausgeliefert und muss sich ‚der Natur‘ beugen. In der Folge hat Ginger mit (adoleszenztypischen) Stimmungsschwankungen, erwachenden sexuellen Gelüsten und Aggressionen zu kämpfen. Doch damit nicht genug: Neben dem Fellwuchs hat Ginger auch mit Zähnen, Krallen und Schwanz gewisse Gewöhnungsschwierigkeiten. Ihre Metamorphose ist eine langsam fortschreitende, an deren Ende ein hässlicher, kahler, entstellter Werwolf steht. Im Gegensatz zu den anderen hier erwähnten Werwölfinnen kann sie nicht zwischen den Formen wechseln. Die Werwolfsfratze ist für Ginger ein unausweichliches Schicksal.

Vor diesem Endkörper wandelt sich Ginger jedoch langsam und stetig und spielt verschiedene Formen monströser Weiblichkeit durch⁶³: Vom blassen Gothic-Girl, das seine Kurven hinter weitem Stoff verbirgt, wandelt sie sich zur figurbetonten, erotischen und gefährlichen *femme fatale*. Wie die hinreissende Vivian weiss sie plötzlich Männerherzen höherschlagen zu lassen. Ginger genießt anfangs ihre neue soziale Position als *femme fatale*, die nun von den männlichen Mitschülern begehrt wird. Aktiv und aggressiv setzt sie ihre Reize ein und wird quasi zum Raubtier in Liebesdingen. Ihre Metamorphose zum mordenden Ungetüm geschieht im Einklang mit dem Mondzyklus – Brigitte überwacht angstvoll den Kalender und die daran gekoppelte Verwandlung der Schwester. Mondlauf, Menstruation, Weiblichkeit und Werwolf werden eng verschränkt.

⁶¹ Dem Waldrand kommt gerade in Monstergeschichten, besonders beim Werwolf, immer wieder eine wichtige Bedeutung zu, da er die Schwelle von Natur und Kultur symbolisiert, wie dies auch häufig beim Werwolf der Fall ist.

⁶² Was dieser *slasher*-typischen Horror-Szenerie noch fehlt, ist ein Täter, denn häufig wird ein meist psychisch kranker Eigenbrötler inszeniert, der durch Einflüsse des sozialen Umfeldes (Familie, Peers usw.) zum Rächer seiner selbst mutiert. Diese Figur fehlt im Bilde der blutenden Brigitte auf dem Spielplatz, denn ihr Schmerz und Blut ist Folge eines unabwendbaren biologischen Reifungsprozesses.

⁶³ Vgl. Miess 2010, 170.

Je mehr sich Ginger zum Werwolf wandelt und je mehr sie sich von der Menschlichkeit entfernt, umso mehr erwacht die Zerstörungswut in ihr. Verzweifelt versucht sie, dies Brigitte zu erklären: „Nothing helps, except tearing live things to pieces. I can't be like this.“⁶⁴ Sträubt sie sich erst noch gegen ihre innere Wut, gibt sie dieser schliesslich nach und wird zum freudig mordenden Monster. Vorher wird aber deutlich, dass Ginger einen prozessualen inneren Kampf zwischen Menschlichkeit und Zerstörungswut führt. Sieger gibt es hier nur temporär, und schliesslich gewinnt der Werwolf, der sich wie ein Virus über Ginger hergemacht hat und sie sich einverleibt.⁶⁵ Ginger ist nicht länger Ginger, sondern ein junger, gieriger, sadistischer Werwolf, der sich seiner Übermächtigkeit wohl bewusst ist: „I'm a god damn force of nature, I feel like I could do just about anything.“⁶⁶ In dieser euphorischen Übermacht wird Ginger zur zerstörungswütigen und menschenverachtenden Mörderin – nach diesem moralischen Grenzübertritt gibt es keinen Weg zurück in die Normalität und so reiht sich das Narrativ des Horrorfilms doch noch in den Kanon der Werwolf Filme ein, auch wenn Setting und Protagonistin anderes erwarten lassen könnten. Nach dem inneren Kampf, den fehlgeschlagenen Versuchen der Heilung und den ersten Morden ist Gingers Schicksal besiegelt. Die mordende Bestie muss ‚erlöst‘ werden, und im finalen Zweikampf übernimmt Brigitte diese Aufgabe und ersticht das fleischige Monster. Der Eindringling ist beseitigt und die Ordnung wieder hergestellt. Wenigstens leicht relativiert wird dies jedoch dadurch, dass Ginger nicht schlicht weggestossen wird, sondern Brigitte sich liebevoll an den Kadaver schmiegt und diesen beweint, was wiederum an Brittnachers Worte denken lässt, die uns auf die eigene Teilhabe am Monströsen aufmerksam machen: „Das Monster ist nicht mehr so eindeutig verwerflich, dass seine Vernichtung als glückliches Ende zelebriert werden könnte.“⁶⁷ Der Biss verheisst in Gingers Fall somit keine Chance, sondern tatsächlich einen Fluch.

Dissonanzreiche Ermächtigung erfährt Ginger nur in der Zwischenphase zum finalen Stadium der Metamorphose. Der Fluch macht Ginger zur gedankenlos zerstörenden Bestie und führt sie in den Tod. Die entstellte Bestie steht somit als Metapher für den von Ginger und Brigitte gefürchteten Fluch des Frau-Seins und ist die auf die Spitze getriebene monströse Weiblichkeit.

„I'll take four big feet over two big boobs any day“⁶⁸

Ähnlich brutal geht es in der Kurzgeschichte *Boobs* (1989) zu. Auch bei Kelsey Bornstein, der Protagonistin und Erzählerin, fällt das Erwachen des Werwolfs mit der ersten Blutung zusammen. Anders als Ginger wird Kelsey jedoch nicht gebissen, sondern die Verwandlung wird ohne äussere Auslöser herbeigeführt, was die Vermutung nahelegt, dass Kelsey genetisch bedingt zum Werwolf wird.

Aufgrund ihrer frühen biologischen Entwicklung zur Frau wird Kelsey vom Mitschüler Billy mit dem Übernamen Boobs bedacht, der sich schnell verbreitet und Kelsey zum Gespött der Schule macht.⁶⁹ Gegen den stärkeren Billy kann sie sich jedoch nicht wehren und auch dem spöttischen Mob ist sie ausgeliefert – sie ist machtlos in dieser Situation und machtlos in Bezug auf ihre fort-

⁶⁴ Ginger Snaps 2000, 01:01:26-01:01:33.

⁶⁵ Generell wird in *Ginger Snaps* das Werwölf-tum als Krankheit mit tödlichem Ausgang inszeniert.

⁶⁶ Ginger Snaps 2000, 1:14:04-1:14:18.

⁶⁷ Miess 2010, 172.

⁶⁸ McKee Charnas 2011, 251f.

⁶⁹ Der ungehobelte Billy begrüsst Kelsey mit folgenden Worten: „Hey, look at Bornstein, something musta happened to her over the summer! What happened to Bornstein? Hey, everybody, look at Boobs Bornstein!“ (ebd., 244)

schreitende körperliche Reifung zur Frau. Wie Ginger und Brigitte ist Kelsey ein Mobbing-Opfer, und auch sie lehnt die Entwicklung zur Frau durchwegs ab – sieht sich sogar als Freak, da sie die Erste in ihrer Klasse mit weiblichen Rundungen ist. Vor allem die titelgebenden Brüste sind ihr ein Dorn im Auge, da sie diese als unpraktische, bewegungshindernde Last im Alltag sieht. Kelsey muss auch lernen, dass sich durch die Entwicklungsprozesse ein Graben zwischen Mädchen und Jungen auftut: “I mean, I always used to wrestle and fight with the boys, being that I was strong for a girl. All of a sudden it was different.”⁷⁰ Nicht länger kann sie ungezwungen mit Jungs spielen, da die Kategorie Kinder sich in die Kategorien Frauen und Männer spaltet und Geschlecht somit neu konnotiert wird. Zusätzlich werden ihr die Jungen durch ihre Entwicklungsprozesse körperlich überlegen.⁷¹ Als sie sich mutig gegen Billy bzw. seine verbalen und physischen Hänseleien aktiv zur Wehr stellen möchte, stellt sie schnell die neuen Kräfteverhältnisse fest und trägt ein blaues Auge sowie eine gebrochene Nase davon. Dies wird von der ‚wohlmeinenden‘ Stiefmutter folgendermaßen kommentiert:

“Hilda sat on the couch next to me and patted my arm. She goes, ‘I’m sorry about this, honey, but really, you have to learn it sometime. You’re all growing up and the boys are getting stronger than you’ll ever be. If you fight with boys, you’re bound to get hurt. You have to find other ways to handle them.’”⁷²

Es fällt auf, dass der Fehler nicht beim männlichen Täter gesucht wird, der ein Mädchen beleidigt und körperlich attackiert, sondern bei der eigenen (Stief-)Tochter. Kelsey ist folglich das schuldige Opfer, das seine Verletzung selbst herbeigeführt hat und sein Verhalten in Zukunft besser – also ‚rollenkonform‘ – moderieren soll. Von der Rolle des quasi geschlechtsneutralen Kindes soll sich Kelsey zu ihrem eigenen Vorteil möglichst schnell in die Rolle der (unterwürfigen) Frau katapultieren, die, wenn überhaupt, dann mit den Waffen einer Frau kämpft.⁷³

Der stolzen und sturen Kelsey ist dies zuwider. Sie ist enttäuscht über die körperlichen Veränderungen, die sie nicht kontrollieren kann und die aus ihrer Sicht für die ganze Misere verantwortlich sind. Um das Fass zum Überlaufen zu bringen, setzt auch noch Kelseys erste Menstruation ein, die sie als schmerzhaft, mühsam und abstossend empfindet. Am selben Abend stellt sie sich vor ihren Spiegel, um den verräterischen Körper zu analysieren und zu strafen:

“That night I got up after I was supposed to be asleep and took off my underpants and T-shirt that I sleep in and stood looking at myself in the mirror. I didn’t need to turn a light on. The moon was full and it was shining right into my bedroom through the big dormer window. I crossed my arms and

⁷⁰ McKee Charnas 2011, 245.

⁷¹ Hier finden sich die eingangs von King beschriebenen Schwierigkeiten der Ausdifferenzierung und Machtverschiebung der Geschlechter wieder.

⁷² McKee Charnas 2011, 245.

⁷³ Hilda wird als besorgte und engagierte Stiefmutter gezeichnet, die nur das Beste im Sinne hat für die Tochter. Trotzdem fällt auf, dass sie die Nöte und Empfindungen des Mädchens nicht nachvollziehen kann. Im Weiteren versucht sie auch an anderen Stellen, Kelsey wohlmeinend auf ihre Zukunft als Ehefrau und Mutter vorzubereiten, was ihre Ignoranz gegenüber dem Mädchen ausdrückt. Genau dieses Verhalten zeigt im Übrigen auch die Mutter von Ginger und Brigitte, die ebenfalls von oberflächlichem Verständnis und veralteten weiblichen Rollenmustern geprägt ist. Wie King feststellt: „Sie [Individuen] sind als Adoleszente geradezu gefordert oder gezwungen, ihren geschlechtsspezifischen Habitus zu entwickeln, zu spezifizieren und zu konturieren.“ (King 2013, 81)

pinched myself hard to sort of punish my body for what it was doing to me. As if that would make it stop. No wonder Edie Siler starved herself to death in the tenth grade! I understood her perfectly. She was trying to keep her body down, keep it normal-looking, thin and strong, like I was too, back when I looked like a person, not a cartoon that somebody would call 'Boobs'." ⁷⁴

Über die neuen Formen kann sie sich nicht – wie von Stiefmutter Hilda gewünscht – freuen, im Gegenteil fühlt sie sich als groteskes Monster. Das gestörte Verhältnis zum eigenen Körper, wie es (nicht nur) in der Adoleszenz vorkommen kann, wird hier deutlich angesprochen. ⁷⁵

Doch noch vor dem Spiegel erwacht das ‚wahre Monster‘ in ihr, Kelsey verwandelt sich zum ersten Mal in einen Wolf. Anders als die gemarterte Ginger freundet sie sich mit diesem Umstand in Windeseile an. Ihre Verwandlung ist keine schleichende und irreversible wie bei Ginger, sondern eine rasante, die in Vollmondnächten geschieht. Diese neue Form nimmt sie gerne an, ihr Werwolf-Äusseres entzückt sie geradezu:

"After that first shock, it was great. I kept turning one way and another for different views. I was thin, with these long, slender legs, but strong, you could see the muscles, and feet a little bigger than I would have picked. But I'll take four big feet over two big boobs any day. [...] No doubt about it, this was me. [...] I was gorgeous." ⁷⁶

Ihre Freude und ihr Stolz über den neuen Körper erinnern an Vivian, die stolze, geborene Werwölfin. In diesem Körper findet Kelsey sich ganz ‚natürlich‘ zurecht. Die neue nächtliche Form stellt für sie eine Befreiung und eine Ermächtigung dar. Sie kann rennen und springen, ohne von Brüsten und deren physikalischen Eigenschaften gehindert zu werden: "I could almost fly. It was like last year, when I didn't have boobs bouncing and yanking in front even when I'm only walking fast." ⁷⁷ Ausserdem ist sie stark und schnell, sieht, hört und riecht mehr denn je und kann sich so den Raum der heimischen, nächtlichen Suburb in einer Weise aneignen, die als Mensch nicht möglich wäre. ⁷⁸ Die nächtliche Freiheit und Macht löst geradezu – wie bei Vivian auch – eine Euphorie aus. ⁷⁹ Diese Stärke – ihr Geheimnis – kann Kelsey in den gewohnten Alltag überführen.

Doch trotz dieser Bestärkung existiert der hänselnde Billy noch immer. Kelsey sieht nun aber einen Ausweg. Sie lockt den hormongesteuerten Teenager bei Nacht in den Park und überfällt ihn in Wolfsform. Genussvoll tötet sie ihn und füllt ihren Magen. Erstaunt stellt sie fest: "Who would think

⁷⁴ McKee Charnas 2011, 246.

⁷⁵ Dieses gestörte Verhältnis könnte einerseits als Dysmorphophobie gelesen werden (vgl. Klosinski 2004, 132). Andererseits finden sich in Narrativen von Essgestörten ganz ähnliche Szenen, bspw. hier: „My time in front of the mirror, at night, found me pinching my thighs hard, harder, until welts rose, slapping my ass to see if it jiggles, so I could say, Fat bitch. Turning around and around like a music box doll in front of the mirror, face pinched.“ (Hornbacher [o.J.], 41).

⁷⁶ McKee Charnas 2011, 250-251.

⁷⁷ Ebd., 251-252.

⁷⁸ "The dark wasn't very dark to me, and the cold felt sharp like vinegar, but not in a hurting way. Everyplace I went, there were these currents like waves in the air, and I could draw them through my long wolf nose and roll the smell of them over the back of my tongue. It was like a whole different world, with bright sounds everywhere and rich, strong smells. And I could run." (McKee Charnas 2011, 251)

⁷⁹ Vivian beschreibt die erlebte, nächtliche Freiheit so: "Vivian stretched and pawed at the ground, she sniffed the glorious air. She felt as if her tail could sweep the stars from the sky." (Curtis Klause 1999, 30-31)

that somebody as horrible as Billy Linden could taste so *good*?"⁸⁰ Wie Ginger wird Kelsey zur lustvoll brutalen Mörderin, die sich auf das unterlegene Opfer stürzt. Ein moralisches Dilemma verspürt sie keineswegs. Ganz im Gegenteil freut sie sich über die selbst herbeigeführte Befreiung:

"But when I thought about what I had actually done to Billy, I had to smile. And it felt totally wonderful to walk through the halls without having anybody yelling, 'Hey, Boobs!' There are people who just plain do not deserve to live."⁸¹

Kelsey wechselt in der Folge konsequent vom Hunde- zum Menschenfleisch, achtet jedoch darauf, nur Menschen zu fressen, die es wohl verdient haben: "I figure they've got to be out looking for trouble at that hour, so whose fault is it if they find it?"⁸² Sie sieht sich nicht als Mörderin, sondern als jagende Richterin. Obwohl Kelsey zur moralisch fragwürdigen Mörderin wird, darf sie überleben und in eine saftige Zukunft blicken. Anders jedoch als die dem Tode geweihte Ginger ist Kelsey in Wolfsgestalt keine gedankenlose Bestie. Kelsey ist sich auch in Wolfsgestalt ihrer Selbst und ihrer Handlungen vollkommen bewusst. Der Werwolf-Fluch ist für Kelsey somit ein Segen, der ihr hilft, sich selbst zu akzeptieren.

Die schlaue Kelsey erkennt schon vor der Menarche und der Verwandlung zum Werwolf die Konsequenzen ihrer körperlichen Entwicklung illusionslos, die, wie bereits angetönt, den Graben zwischen Mädchen und Jungen intensiviert: "Becoming a woman signifies difference – for some, the unruly menstrual body marking the end of the illusion that a girl is the same as, as good as, a boy."⁸³ Durch den eskapistischen Körper des Werwolfs kann Kelsey diesen Statusverlust umgehen und sich gewissermassen den binären Kategorien des patriarchalen Systems entziehen: "'Boobs' is a relatively straightforward representation of the werewolf as the embodiment of female freedom and power that is denied to women in a patriarchal culture."⁸⁴

Kelsey und Ginger eint die Ablehnung des Erwachsen- bzw. des Frau-Werdens. Beide erleben diese Reifungsprozesse als aufgezwungenen Fluch, dem sie schutzlos ausgeliefert sind. Explizit wird die Menstruation thematisiert und im Rahmen der Narrative enttabuisiert. Die Protagonistinnen erleben einen kompletten Kontrollverlust über ihren Körper, der durch das Bild des Werwolfs transportiert wird. Die Menstruation wird zum potenzierten Fluch, da sich darin noch andere Ebenen der ‚Verdammung‘ verbergen: Denn nicht nur körperlich wird ein Kontrollverlust erfahren, sondern auch auf einer sozialen Ebene mit Blick auf die Konnotationen der Geschlechterrollen, worauf beide Narrative oft und deutlich anspielen. Bei beiden Werwölfinnen ist die Metamorphose an den Mondlauf gebunden, jedoch in unterschiedlicher Art. Ginger darf nach dem Biss nur noch einen Monat leben, bis das finale Stadium erreicht ist und ihr ganzer Körper zur Fratze der Hässlichkeit mutiert ist. Bei Kelsey hingegen ersetzt der Werwolfsfluch den Menstruationsfluch: Nach der ersten Verwandlung menstruiert sie nicht mehr, verwandelt sich jedoch zyklisch in einen Wolf. Der weibliche Fluch und die von ihr verhassten Implikationen der weiblichen Genderrolle werden also ersetzt durch die ‚maskuline‘ Kraft und Macht des Werwolfs. So fällt es Kelsey denn auch leicht, ihre neue ästhetische

⁸⁰ McKee Charnas 2011, 259.

⁸¹ Ebd., 260.

⁸² Ebd., 261.

⁸³ Ussher 2006, 21.

⁸⁴ Pulliam 2014, 80.

und mächtige Form zu akzeptieren, obwohl sie die Verwandlung nicht steuern kann. Ginger hingegen wird unverschuldet Opfer zweier Flüche, die ihren Tod besiegeln.

Spät-Adoleszente Selbstfindung weiblicher Werwolf-Twixterinnen

Das Werwölftum spielt nicht nur bei klar pubertierenden weiblichen Protagonistinnen eine wichtige Rolle. Auch vermeintlich erwachsene Frauen müssen den adoleszenten Prozessen noch nicht *entwachsen* sein. Wie in den Ausführungen zur Adoleszenz deutlich wurde, sind damit verschiedene Entwicklungs- und Akkommodationsprozesse gemeint, die zeitlich nicht eindeutig determiniert sind. King diskutiert kritisch den Begriff der Postadoleszenz, impliziert dieser doch Prozesse *nach* der Adoleszenz, was wiederum das Konzept der Adoleszenz selbst limitiert.⁸⁵ Aus diesem Grund soll im Rahmen des vorliegenden Textes die Hilfskonstruktion der Spät-Adoleszenz verwendet werden, um die adoleszenten Möglichkeitsräume der im Folgenden behandelten Werwolf-Twixterinnen zu kontextualisieren. *Twixter* meint die *Tweens*, die im *betwixt and between* verharren:

“The years from 18 until 25 and even beyond have become a distinct and separate life stage, a strange, transitional never-never land between adolescence and adulthood in which people stall for a few extra years, putting off the iron cage of adult responsibility that constantly threatens to crash down on them. They’re betwixt and between. You could call them twixters.”⁸⁶

Zu dieser Gruppe zählen auch die Mittzwanzigerinnen Kitty Norville (*Kitty and the Midnight Hour*, 2005)⁸⁷ und Elena Michaels (*Bitten*, 2001, und *Stolen*, 2003)⁸⁸. Die pubertäre, körperliche Reifung und die Irritation über diese sowie die soziokulturelle Entwicklung vom Mädchen zur Frau stehen hier nicht mehr im Fokus. Doch die Entwicklung der Identität bzw. des Selbst sowie die Konflikte, die sich aus den angestrebten, jedoch konträren Bedürfnissen während der Adoleszenz ergeben, spielen eine wichtige Rolle – ebenso wie die Problematisierung der Genderrolle. Dem Alter der Werwölfinnen sowie des Zielpublikums entsprechend, werden diese Themen düsterer und kritischer verhandelt.

Kitty und Elena – beide sind drahtige, sportliche Blondinen von natürlicher Schönheit und nicht auf den Kopf gefallen – sind dem Teenageralter entwachsen. Elena arbeitet als Journalistin und lebt mit ihrem Partner zusammen. Kitty ist Moderatorin einer nächtlichen Radiosendung, von ihrer Familie hat sie sich durch ihr Werwölftum eher unfreiwillig abgenabelt. Beide wurden durch einen Biss zu Werwölfinnen, der beim Einsetzen der Handlung schon Jahre zurück liegt (bei beiden ereignete sich der Biss in der College-Phase). Als junge Frauen, die rosige Aussichten auf eine ideale Zukunft hatten, werden sie somit mit brachialer Härte auf den Waldboden der Werwolf-Realität geholt – ihre Mädchenträume sind dahin.

⁸⁵ Vgl. King 2013, 32-33.

⁸⁶ Grossman 2005.

⁸⁷ *Kitty and The Midnight Hour* ist der erste Band der 13-bändigen Reihe um Kitty Norville.

⁸⁸ *Bitten* und *Stolen* sind Teil der ebenfalls 13-bändigen *Women of the Other World*-Reihe der kanadischen Autorin Kelley Armstrong. In dieser Reihe wechseln sich verschiedene weibliche Hauptfiguren ab.

“I had spent almost three years being afraid, and I was sick of it.”⁸⁹

Der Biss zum Werwolf ereignet sich, als Kitty⁹⁰ nach der Vergewaltigung vom vermeintlichen College-Sweetheart blutend durch den Wald flüchtet. Ihr Blut lockt einen Werwolf an, der seinen Jagdinstinkt in Anbetracht der flüchtenden Beute nicht unterdrücken kann.⁹¹ Durch den folgenden Biss beginnt Kittys Leidensweg zwischen zwei Welten, ja geradezu zwischen zwei Persönlichkeiten. In der Folge kapselt sich Kitty von Familie und Freunden ab, da sie weder über die Vergewaltigung noch über ihr Leben als Werwolf sprechen kann oder will. Die Vergewaltigung kann Kitty jedoch einfacher verdrängen als den Werwolf, den sie nun im Blut trägt. Besonders die Distanzierung zur Familie, die sie den Eltern durch die viele Arbeit beim Radio erklärt⁹², fällt ihr nicht leicht. Gerne würde sie vor allem der ständig besorgten Mutter die Wahrheit sagen:

“Sometimes I wished I could tell her I was a lesbian or something. ‘Everything’s fine, Mom. I’m just busy. Don’t worry.’ ‘Are you sure, because if you ever need to talk –’ I couldn’t tell her. I couldn’t imagine what sort of nightmare scenarios she’d developed about what I was doing when I said I was busy. But I couldn’t tell her the truth. She was nice. *Normal*. She wore pantsuits and sold real estate. Played tennis with my dad. Try explaining werewolves to that.”⁹³

Kitty stellt selbstironisch die Schwierigkeiten eines Outings fest und zieht Vergleiche zum homosexuellen Coming-Out.⁹⁴ Auch im Rudel fühlt sich Kitty nicht wirklich wohl, sie erfährt jedoch Schutz und Austausch über ihr Werwolf-Dasein. Sie fühlt sich weder den Menschen noch den Werwölfen wahrlich zugehörig, steht zwischen den Stühlen und fühlt sich folglich isoliert.

Anders als in klassischen Werwolf-Film-Narrativen handelt es sich bei Kittys Wolfsseite jedoch nicht um eine reissende Bestie. Vielmehr ist ihre Werwolfseite ein Spiegel ihrer selbst in Bezug auf Verhalten und soziale Rolle. Die klare Zweiteilung von Mensch und Wolf wird im Text selbst bspw. bei der Verwandlung deutlich:

“Any time except full moon nights, I could hold it back. But if I wanted to shift, I just had to let that breath out, think of exhaling, and the next breath would belong to her. My back bent, the first convulsion racking me. Think of water, let it slide, and fur sprouted in waves down my back and arms, needles piercing skin. I grunted, blocking the pain. Then claws, then teeth and bones and muscle – *She shakes, ruffling her fur and slipping into her muscles.*”⁹⁵

⁸⁹ Vaughn 2005, 60.

⁹⁰ Dieser Name ist von der Autorin wohl mit Absicht auf mögliche ironische Momente gewählt; immer wieder kommt zur Sprache, was der Werwolf-Jäger Cormac in Worte fasst: “What the hell kind of name is Kitty for a werewolf?” (Vaughn 2005, 78).

⁹¹ Dieses Setting erinnert stark an Gingers Infektion. Die Bestie aus dem Gegenraum Wald wird durch das bedeutungsbeladene Blut – bei Ginger die Menarche, bei Kitty das Blut aus verschiedenen Wunden, es wird auch angedeutet, dass sie Jungfrau war – ange-lockt. In beiden Fällen steht die ‚biologische Transition zur Frau‘ in Verbindung mit der Verwandlung zum Monster.

⁹² Der Job als Radiomoderatorin ist durch Kittys Werwolfstum mitbedingt. Durch diesen Job kann die nachtaktive Kitty in Ruhe arbeiten.

⁹³ Vaughn 2005, 41.

⁹⁴ Am Ende des ersten Bandes muss sich Kitty sogar live in ihrer Radio-Show outen (und damit die gesamte fantastische ‚Geheimkultur‘), wird quasi aus dem Closet katapultiert. Im zweiten Band der Reihe, *Kitty goes to Washington* (2006), wird dieses Zwangs-Outing live im Fernsehen wiederholt.

⁹⁵ Vaughn 2005, 221.

Der Wechsel der grammatikalischen Person (im Buch grafisch zudem durch Kursivsetzung gekennzeichnet) macht deutlich, dass Kitty und ihre wölfische Seite sich nicht direkt ein Bewusstsein teilen. Vielmehr sind stets beide präsent, unabhängig vom Körperstatus. Die beiden Hälften sind jedoch nicht gleich gewichtet – eine ist jeweils die ins Abseits gedrängte, leise Stimme, die der aktiv bewussten Person zuspricht. Diese Seiten sind im Clinch, da Kitty fürchtet, durch die Verlockungen des Wolfs und des Rudels ihre Menschlichkeit zu verlieren, nicht mehr in die Gesellschaft der Menschen zu passen, ihr Werte- und Moralsystem zu verlieren. Dies bezieht sich unter anderem auf die empathische, egalitäre Ader der menschlichen Kitty, die die Präsenz der Wölfin in eigenen Gedanken feststellt: “There was always – would always be – a part of me that walked into a crowded room and immediately thought, *sheep*. Prey.”⁹⁶ Wie bei Kelsey und Vivian werden also die Macht über Menschen sowie die überlegene Stärke durch das Werwölfium zum Thema.

Der Opferthematik kommt bei Kitty eine grosse Bedeutung zu. Trotz des Versuchs, ihre Wölfin zu unterdrücken, kann sich Kitty ihrer Werwolf-Biologie nicht erwehren: Mindestens einmal im Monat *muss* sie sich verwandeln – wie unschwer zu erraten ist, bei Vollmond.⁹⁷ Dies ist jeweils ein feierlicher Anlass für das Rudel, bei dem gemeinsam gerannt, gespielt, gekämpft, gejagt und sich gepaart wird. Kitty sieht in diesem Anlass jedoch mehr ihre Opferrolle bestärkt, denn einmal im Monat verliert sie den Kampf mit der inneren Wölfin. Auch die Vergewaltigung kann Kitty nicht wirklich hinter sich lassen. Denn ihr Vergewaltiger (Bill) machte sie nicht nur zum Opfer seiner Tat, sondern auch zum Opfer eines Werwolfs (Zan). Kitty gibt jedoch dem Werwolf keine Schuld an seiner Tat: “Now ask me which one I think is the real monster. Zan – he was following instinct. He couldn’t control it. But Bill – he knew exactly what he was doing. And he wasn’t sorry.”⁹⁸ Auch sie reflektiert also über die Wurzel des Monstertums.

Kittys Einstellung zum Rudel ist komplex: Einerseits verspürt sie grosse Dankbarkeit, da sie vom Pack gleich nach der Infektion gepflegt, aufgeklärt und aufgenommen wurde. Ausserdem wird sie, solange sie pariert, geschützt. Trotzdem ist ihre Unzufriedenheit gross: “I value my pack a whole lot. It’s been there for me when I needed it. But it can be frustrating. There isn’t a whole lot of room for argument.”⁹⁹ Im Rudel – zu dem auch Zan gehört – setzt sich ihr Opferstatus fort, denn gleichsam ist sie das Schlusslicht der Hierarchieleiter. Dieser Status ist ihr anfangs noch recht, denn so wird sie bei Hierarchiekämpfen ignoriert. Ironisch kommentiert sie wiederholt ihren ungefährlichen Werwolfstatus: „Wolf, ha. I was supposed to be a monster. Ferocious, bloodthirsty. But a monster at the bottom of the pack’s pecking order might as well be as ferocious as a newborn puppy.”¹⁰⁰ Generell sieht sie sich nicht als Gefahrenquelle für Andere, sondern schlicht als Verfluchte zwischen den Welten.

Mit ihrer unterwürfigen Art im Rudel findet sie aber Anklang beim Alpha, der seine Macht ausnutzt und sich regelmässig an Kitty vergeht. Dies lässt Kitty mit Ambivalenz über sich ergehen: Ihr Wolf-Selbst sieht es als normal an, ausserdem gewährleistet Kitty durch das Zulassen die Loyalität und den Schutz des Alphas und somit des Rudels. Freude empfindet sie jedoch keine bei diesen Wolfs-

⁹⁶ Ebd., 18.

⁹⁷ Im Weiteren sind ihre Sinne und Stärke übermenschlich.

⁹⁸ Vaughn 2005, 189.

⁹⁹ Ebd., 94.

¹⁰⁰ Ebd., 47.

stündchen – die Rolle als sexuelles Opfer setzt sich also fort.¹⁰¹ Wut, Liebe und Angst herrschen im Rudel. Kitty beschreibt die unterwürfige Liebe zu ihrem Alpha, dem sie *als Wölfin* unbedingt gefallen möchte. So beschreibt Wolfs-Kitty in der dritten Person: “‘You are God,’ the action says. She crawls on her belly after him, because she loves him.”¹⁰² Ihre animalische Seite weiss um die Vorzüge der Zuneigung des Alphas nur zu gut Bescheid, ihr Instinkt gebietet ihr zu gefallen, da ihr Überleben davon abhängt. Neben dieser Angst spielt aber auch die Wut eine grosse Rolle, denn die meisten Werwölfe werden als leicht erzürnbar geschildert, vor allem wenn es um ihren Platz auf der Hierarchieleiter geht. Angst und Wut sind also eng verbunden. Mit einer naturverliebten Kuschelidylle hat das Rudel nichts zu tun.

Die aufglühenden adoleszenten Wandlungsprozesse beginnen bei Kitty mit einer neuen Radio-show. Eigentlich als nächtliche Radio-DJane tätig, startet sie eher zufällig eine neue Show zum Übernatürlichen, in der sie zur Seelsorgerin für Vampire, Werwölfe und jene, die es gerne wären, wird. Die Show entwickelt sich rasant vom Geheimtipp zum grossen Hit. Dieser unerwartete berufliche Erfolg verleiht ihr ungeahntes Selbstvertrauen, und auch die Wölfin freut sich aus ihrem verborgenen Zuschauerplatz über die neue Aufmerksamkeit: “The Wolf – she loved it.”¹⁰³ Die stolze Wölfin strebt nach Freude, Anerkennung und Macht. Bestärkt und motiviert beginnt sie, sich langsam und zögerlich aus ihrer mehrfachen Opferrolle zu lösen: “Anger and fear. That was what this whole life was about, anger vying with fear, and whichever won out determined whether you led or followed. I had spent almost three years being afraid, and I was sick of it.”¹⁰⁴ Kitty will nicht länger – ob direkt durch den Alpha oder indirekt durch Ängste und unterdrückte Wut – fremdbestimmt sein. Aktiv will sie das Ruder in die Hand nehmen und sich aus ihrer Objekt-Position lösen, zum Subjekt werden.¹⁰⁵ In diesem Prozess lernt Kitty langsam, dass die Wölfin nicht ihre Gegnerin ist, sondern sie mit ihr ein starkes Team bilden, sie aus der Wölfin Kraft schöpfen und ihr vertrauen kann.

In der Folge wird Kitty immer widerspenstiger, hinterfragt ihr eigenes Leben, die Mechanismen *im* und ihre Zugehörigkeit *zum* Rudel. Vom *puppy* entwickelt sie sich langsam zur ausgewachsenen, stolzen – und durch die Symbiose von Frau und Wölfin nun wahrlichen – Werwölfin. Dieser Entwicklungsprozess ist ruppig und unangenehm – immer wieder pendelt sie zwischen freudiger Euphorie und ängstlicher Traurigkeit oder auch Wut, wie es für adoleszente Entwicklungsprozesse typisch ist. Die bis anhin unterdrückte Wut wird nun ihr Antrieb für Veränderungen und sie erlebt kleine Erfolge, die ihr Gefühl der Selbstwirksamkeit stetig stärken. Ob im Selbstverteidigungskurs¹⁰⁶, bei der Arbeit, in zwischenmenschlichen Beziehungen oder im Rudel: Kitty bietet Paroli.

¹⁰¹ Meist vergeht sich der Alpha (Carl) nach Werwolfsnächten an Kitty und zwar in der Zeit, in der Kitty wieder in die menschliche Form zurückverwandelt ist, ihr menschliches Bewusstsein aber noch nicht ‚angekommen‘ ist, der Geist der Wölfin noch wach ist. Folgende Worte, die Carl nach einem sexuellen Akt spricht, verdeutlichen dies: “Speaking in her ear he says, ‘I’ll take care of you, and you don’t ever need to grow up. Understand?’” Gänzlich erwacht stellt sie dann fest: “Carl wanted me to be dependent. [...] As long as I stayed a cub, he would look after me.” (Vaughn 2005, 28) Vgl. auch Young 2011, 223. Diese sexuelle Traumatisierung kann wohl miterklären, dass Kittys einziger Freund im Rudel der homosexuelle TJ ist, bei dem sie sich immer sicher fühlen kann.

¹⁰² Vaughn 2005, 27.

¹⁰³ Ebd., 86.

¹⁰⁴ Ebd., 60.

¹⁰⁵ Kitty emanzipiert sich also im Sinne von de Beauvoir. Indem sie sich von ihrer peripheren Objektposition löst und sich ins Zentrum bewegt, kann sie zum Subjekt werden und Transzendenz erlangen. Vgl. de Beauvoir (1995, 9–26)

¹⁰⁶ Der Selbstverteidigungskurs stärkt Kitty (trotz übermenschlicher Stärke und Agilität), denn Kämpfe hat sie im Rudel bisher vermieden. Der Kurs stärkt Kitty vor allem psychisch. Im Weiteren wird an dieser Stelle auch auf die Rolle von Frauen in der Ge-

Jeder dieser kleinen Schritte auf der Suche nach sich selbst hat wiederum grosse Auswirkungen auf Kittys Position im Rudel und das Verhalten der anderen Werwölfe, besonders des männlichen und des weiblichen Alphas. Ihre Entfaltung wird Kitty nicht leicht gemacht. Ihr wird vorgeworfen, das Rudel zerstören zu wollen, nur an sich selbst zu denken und arrogant zu sein: "You've gotten too big for your skin. You're arrogant."¹⁰⁷ Die Leitwölfe nehmen quasi die Rolle der Eltern gegenüber einer Adoleszenten ein. Diesem Vorwurf kann Kitty nur selbstreflektiert widersprechen: "'Im not trying to split up the pack. I just – I just need space.' Like I was some kind of rebellious teenager."¹⁰⁸ Auf diese ‚Wachstumsschmerzen‘ rekurriert auch ein mit Kitty befreundeter Vampir explizit: "It's growing pains. I've seen it before. It happens in a werewolf pack any time a formerly submissive member starts to assert herself. You're coming into your own [...]."¹⁰⁹ Die durch den beruflichen Erfolg gestärkte Kitty beginnt, sich zu lösen und für sich einzustehen; sie geht auch physischen Kämpfen nicht mehr aus dem Weg, konfrontiert sogar die sie unterdrückenden Leitwölfe:

"A thrill warmed me, a static shock up my spine. I hadn't even touched her yet, but she was scared. *Of me.* I could breathe on her right now and she might scream. I narrowed my gaze and smiled. [...] This was how it felt to be strong. [...] However much I wanted to back away, I held my ground. Even my Wolf didn't cringe at his approach. Even she was too angry."¹¹⁰

Frau und Wolf werden zu einer Einheit im Akt der Selbstbehauptung. Kitty muss einsehen, dass sie im Rudel nicht glücklich werden kann; am Schluss des ersten Bandes verlässt sie Rudel und Heimatstadt. Sie flüchtet aus dem heimischen Nest, das ihr in einer gewissen Lebensphase Stabilität gegeben hat, und beginnt eine neue Reise auf der Suche nach sich selbst. Als Werwölfin im Rudel muss Kitty also den adoleszenten Ablösungsprozess vom Elternhaus erneut durchspielen, erlebt eine zweite Adoleszenz.

Das Werwolfmotiv bietet sich nicht nur zur Thematisierung der Entwicklungsprozesse von Teenagern, sondern auch für Spätadoleszenz, oder *Twixter*, an. Ganz deutlich wird hier auch, im Unterschied zu den Werwölfinnen im Jugendalter, wie lange die Prozesse der Selbstakzeptanz andauern können. Kitty akzeptiert lange ihre unterdrückte Position, verfällt quasi in einen apathischen Zustand. Erst durch den unverhofften beruflichen Erfolg erwacht sie, wehrt sich, nimmt sich, was sie begehrt. Diese Wachstumsschmerzen sind auch Elena wohlbekannt.

"Being a werewolf made me more capable of acting on my anger"¹¹¹

Mit traumatischen Erlebnissen und Missbrauch kommt Elena aus *Bitten* (2001), im Unterschied zu Kitty, schon in der Kindheit in Kontakt. Bei einem Verkehrsunfall verliert sie ihre Eltern und gerät in die zermürbenden Räder von sozialen Institutionen und in die Obhut von Pflegefamilien. Vom Verlust der Eltern traumatisiert, kann sich das Kind neuen Eltern nicht öffnen und stösst auf Ablehnung. Elena gerät schon als Kind in eine negative Spirale: Potenzielle Eltern sind von der Hülle des

sellschaft rekurriert, wenn Kitty äussert: "A lot of these women had to overcome cultural conditioning against hurting other people, or even confronting anyone physically." (Vaughn 2005, 48)

¹⁰⁷ Vaughn 2005, 133.

¹⁰⁸ Ebd., 134.

¹⁰⁹ Ebd., 141.

¹¹⁰ Ebd., 238–239.

¹¹¹ Armstrong 2014a, 510.

hübschen, blonden Mädchens angetan, sind mit ihrer ‚Anschaffung‘ dann doch nicht zufrieden, retournieren das Kind ins Heim, und wieder beginnt das Spiel von Neuem. Während der Pubertät erlebt Elena dann zusätzlich Missbrauch in den kurzzeitigen Pflegefamilien. So früh wie möglich steht sie auf eigenen Beinen, um der Spirale zu entkommen. Es verwundert nicht, dass sie sich nach dieser in mehrfacher Hinsicht traumatischen Kindheit einerseits emotionale Schutzwälle aufgebaut hat und andererseits eine heile Zukunft wünscht: *“I’d always been afraid of opening up to anyone. I’d wanted to be a strong, independent woman, not some damaged waif with a background straight out of the worst Dickensian melodrama.”*¹¹²

Einen Strich durch die Rechnung macht ihr jedoch die Liebe. Im College trifft sie Clayton; die beiden verlieben und verloben sich. Als Clayton sie jedoch der Familie vorstellt, beißt er sie in Wolfsform und macht sie so zu seinesgleichen. Sie wird von Claytons Rudel aufgenommen und durch die Metamorphose geführt, lehnt diese aber in der Folge ab, denn sie kann diesen vermeintlichen Akt der Aggression nicht verstehen und fühlt sich um ihre angestrebte, heimelige Zukunft betrogen. Die auferlegte Werwolfexistenz sieht sie als Fluch, der sie zwingt, einen Spagat zwischen gegensätzlichen Welten zu vollbringen und ihre Träume einer heilen Familie zu begraben:

*“I am cursed to live between worlds. On the one side there is normalcy. On the other, there is a place where I can be what I am with no fear of reprisals, where I can commit murder itself and scarcely raise the eyebrows of those around me, where I am even encouraged to do so to protect the sanctity of that world.”*¹¹³

Neun Jahre lebt Elena im Rudel – sie benötigt diese Zeit, um sich im Werwolf-Dasein zurechtzufinden. Das Rudel freut sich über den Neuzugang, denn Elena gilt als einziges weibliches Exemplar.¹¹⁴ Elena ist somit über Rudelgrenzen hinweg eine Trophäe und wird quasi zum Eindringling in eine abgeschlossene, familiäre Männerwelt, in der Frauen nur als Sexspielzeug, Babymaschinen oder Snack angesehen werden. Wie Elena sagt: *“Women played the most insignificant of roles in the world of werewolves.”*¹¹⁵ In gewisser Weise verbirgt sich in diesem Umstand eine gewisse Chance, denn die Werwölfe konfrontieren Elena nicht mit genderstereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit, da sie mit Frauen keine Erfahrung haben. Zusätzlich zu dieser Freiheit findet Elena im Rudel endlich eine stabile, loyale Familie, die zu ihr steht: *“But they’d always been there, for support and protection and companionship.”*¹¹⁶ In dieser Familie kann sich Elena frei ausleben. Ihre Stimmungsschwankungen und leichte Reizbarkeit stören die Wolfsbrüder nicht, sondern sorgen für Unterhaltung. Mit ihren Freunden kann sie als Wölfin das eigene Territorium durchstreifen, jagen, kuscheln und sich prügeln. Sie ist ein vollwertiges Mitglied, das jedoch aufgrund seiner Seltenheit unter besonderem Schutz steht. Diese vermeintliche Idylle erfüllt Elena jedoch nicht.

In der Abgeschiedenheit des Rudels fehlt Elena die Welt der Menschen, und so entscheidet sie sich, ihr Rudel zu verlassen, ein ‚normales‘ Leben in Toronto zu beginnen, ihren Kindheitstraum zu reali-

¹¹² Ebd., 401.

¹¹³ Ebd., 12.

¹¹⁴ Werwölfe können mit Frauen Kinder zeugen, Söhne erben hierbei das Werwolf-Gen, Töchter nicht und sind folglich uninteressant. Da Frauen beim Biss eine hohe Sterbequote aufweisen, kommt Elena als Überlebende des Bisses eine hervorgehobene Stellung zu.

¹¹⁵ Armstrong 2014a, 62.

¹¹⁶ Ebd., 17.

sieren und den Fluch hinter sich zu lassen: "I didn't choose this life and I damn well wasn't about to give in to it, surrendering every dream of my future, ordinary, mediocre dreams of a home, a family, a career, and above all, stability. None of that was possible living as a werewolf."¹¹⁷ Sie findet einen Job und auch einen geduldigen Partner (Philip), der die eigenwillige, temperamentvolle und verschlossene Elena akzeptiert und liebt. Dies jedoch unter Vorbehalt, denn Elena vertraut sich Philip nicht an, bewahrt ihr Geheimnis und unterdrückt die Facetten, die die Werwolfs-Existenz mit sich bringt, so gut wie möglich:

"I knew what I was. I was difficult, temperamental, argumentative, not the sort of woman someone like Philip would fall for. Of course, I wasn't like that around Philip. I kept that part of me – the werewolf part – hidden, hoping I'd eventually slough it off like dead skin."¹¹⁸

Nur durch Verstellung bzw. Unterdrückung von Eigenschaften und Bedürfnissen kann Elena in der Welt der Menschen als Frau akzeptiert werden. Ihren Werwolf muss sie disziplinieren, sich im Heimlichen geplant und kontrolliert verwandeln, damit sie trotz normaler Fassade ihren Laufdrang befriedigen kann. Ihre Stärke und ihren Hunger muss sie herunterspielen bzw. heimlich essen, bis sie satt ist. Es wird deutlich, dass Elena nicht nur die Biologie des Werwolfs vertuschen, sondern auch ihren weiblichen Charakter gesellschaftskonform modifizieren muss, um in der Beziehung mit Philip unentdeckt zu bleiben. Für ihren Traum ringt Elena mit ihrem Körper und leidet: "It was this – the battle for control of my body – that I hated more than anything else."¹¹⁹ Dieses anstrengende Versteckspiel ist kräftezehrend, denn der Werwolfsfluch lässt sich nicht wie erhofft abschütteln. Als sie aufgrund eines Notfalls dem Rudel ins vertraute Territorium zu Hilfe eilen muss, erlebt sie die enorme Erleichterung, vom Druck der menschlichen Zwänge befreit zu sein und bestätigt damit die Beobachtung von Pulliam: "[...] the female werewolf is incapable of suppressing the feelings and physical traits that are considered incompatible with conventional femininity."¹²⁰ Sie kann die damenhaften Fassade ablegen und wieder frei atmen, darf verbal und körperlich entgleisen, kann zuschlagen, wenn sie es für nötig oder gerechtfertigt erachtet, kann schmausen, bis sie satt ist – hier ist sie *ein Werwolf*, nicht eine Frau, kulturelle Ketten der Weiblichkeit darf sie ablegen. Durch Elenas Schwierigkeiten, die Rolle einer 'normalen' Frau zu spielen, wird deutlich die Konstruiertheit von Genderrollen thematisiert.¹²¹ Neben dieser Entlastung flackert im Verlauf der Handlung auch Elenas Liebe zu Clayton wieder auf. Dieser sieht Elena nicht als weibliches Statussymbol, sondern als Seelenverwandte und fähigen Werwolf: "Clay knew I could handle it, and in a way, I was glad of that. I'd be more pissed off if he thought I was too fragile to play with the big boys."¹²² Elena ist zwischen zwei Lebensentwürfen und zwei Männern hin- und hergerissen: "I wished I knew what I wanted."¹²³ Langsam und widerstrebend muss sie feststellen, dass diese Welt ihr mehr

¹¹⁷ Ebd., 24

¹¹⁸ Ebd., 25.

¹¹⁹ Ebd., 118.

¹²⁰ Pulliam 2014, 73.

¹²¹ Young (2011, 214) meint hierzu: "Elena's painstaking attempt to 'pass' as a human woman forces the reader to question the in-nateness of behaviors and values that are conventionally coded as 'feminine'."

¹²² Armstrong 2014a, 313.

¹²³ Ebd., 419.

zusagt als die erträumte, jedoch mit Unterdrückung des Selbst erarbeitete Normalität der Menschenwelt:

“For so long, I’d been trying to suppress that side of my nature, certain that I had to become someone else to fit into the human world. Now I was seeing the possibility of another option. Maybe Clay was right. Maybe I was trying too hard, making things more difficult for myself than necessary. With Clay around, it was nearly impossible to maintain the ‘human’ Elena persona for long. I’d been my usual self – snappish, willful, argumentative. And the earth hadn’t crashed and burned around me. Maybe I didn’t have to be the ‘good’ Elena, nice and demure and quiet.”¹²⁴

Die Parallelen zum einleitenden Zitat von Perry fallen an dieser Stelle markant ins Auge. Kitty wie auch Elena versuchen, sich krampfhaft zurückzuhalten, still zu sein, “scared to rock the boat and make a mess”¹²⁵. Sie versuchen angestrengt ruhig, höflich und sittsam zu sein, haben vergessen bzw. verdrängt, dass auch sie eine Stimme haben. Kitty und Elena erwachen jedoch, reflektieren über ihre Lebensumstände und lassen Handlungen folgen.

Elena beschliesst letztlich, sich dem Rudel – und Clayton – wieder anzuschliessen, trotzdem aber auch die Vorzüge der Menschenwelt zu nutzen und ihrem Beruf weiterhin nachzugehen. Anders als Vivian entscheidet sie sich nicht komplett für eine Seite, sondern für den Spagat. Elena lernt, die zwei Welten zu kombinieren, und vor allem auch, sich selbst zu akzeptieren und nicht zu bekämpfen – eine Erfahrung, die auch Kitty machen musste. In diesem Entwicklungsprozess erkennt Elena denn auch, dass ihre unbändige Wut nicht erst mit dem Biss von Clayton in ihr Leben kam, sondern schon seit ihrer Kindheit in ihr knurrte:

“I’d known rages like this since childhood. Back then, I’d been frustrated at my inability to use them, to lash out in any meaningful way. Today I could use the anger more than I ever imagined possible. [...] Being a werewolf made me more capable of acting on my anger, and living with the Pack made such behavior more acceptable, but everything that I was, I’d been before Clay bit me. Of course, knowing that and accepting it were two different things.”¹²⁶

Die traditionell maskulin konnotierte Wut wird so zu Elenas Stärke, die ihr Handlungsmacht und Autonomie verschafft. Das Werwölfum wird somit zum entgenderten Möglichkeitsraum, auf dessen Fundament eine tatsächlich frei(ere) Selbstentfaltung möglich wird. Auch hier wird der Fluch wiederum zum Segen – auch dadurch, dass sich Elenas Träume durch das familiäre Rudel und ihren liebevollen Partner doch erfüllen.

Dies bedeutet nicht, dass Elenas Entwicklung nun abgeschlossen ist. Kittys und Elenas Reisen dauern in den weiteren Bänden der Serien an und betonen die Unabgeschlossenheit menschlicher Entwicklung. Mit den Geschehnissen der jeweils ersten Bände werden sie lediglich wacherüttelt und befähigt, sich aktiv mit sich auseinanderzusetzen und sich, wie Kitty meint, zu fragen: “Look at your life and decide if you’re happy with it.”¹²⁷

¹²⁴ Ebd., 415.

¹²⁵ Perry 2013.

¹²⁶ Armstrong 2014a, 193 und 510.

¹²⁷ Vaughn 2005, 35.

“Women’s lib – we’re everywhere now”¹²⁸

Wie erwähnt wird das Werwolfstum zum Türöffner, um althergebrachte Geschlechterbinaritäten zu knacken. Dem wölfischen Körper kommt hier die visuelle Realisierung dieses Umstands zu, sind die Werwölfinnen doch von ihren menschlichen Geschlechtsmerkmalen befreit. Die Möglichkeiten und Akzeptanz dieser Befreiung müssen die Protagonistinnen erst in ihr Selbstbild integrieren, sie müssen lernen, ihre innere Wildheit, ihre Wünsche und Bedürfnisse zu erkennen. Vor dieser Erkenntnis stemmen sie sich schmerzvoll mit allen Kräften gegen diesen inneren Drang:¹²⁹ “My skin itched. I hugged myself, trying to stay anchored. So close. She, the Wolf, was waiting, staring out of my eyes. Her claws scaped at the inside of my skin, wanting to push through the tips of my fingers. She wanted fur instead of skin. Her blood flowed hot.”¹³⁰ Mit der Verwandlung werden die anerzogenen Zwänge hinter sich, die kulturellen Ketten fallen gelassen:

“My Change was rushed, making it awkward and torturous and afterward I had to rest, panting on the ground. As I got to my feet, I closed my eyes and inhaled the smell of Stonehaven. A shiver of elation started in my paws, raced up my legs, and quivered through my entire body. In its wake, it left an indescribable blend of excitement and calm that made me want to tear through the forest and collapse in blissful peace at the same time. I was home.”¹³¹

Innere Ruhe und freudige Euphorie vermischen sich; die Werwölfinnen eignen sich den wilden Raum der Natur oder auch den nächtlichen Raum der *Suburb* bzw. der Grossstadt an. Überschwänglich wird die eigene Macht bejubelt: “‘I am strong,’ she whispered. ‘I can run with the night and catch the dawn. I can kick a hole in the sky.’”¹³²

Die hier geschöpfte Kraft lernen die Protagonistinnen auch in ihren Alltag zu integrieren; die im eskapistischen Raum erlangte Stärke können sie auch in der Welt der Menschen nutzen. Young stellt in ihrer Analyse von *Broken* hierzu treffend fest, dass Elenas ‘true self’ ausserhalb der häuslichen Sphäre beheimatet ist, mehr noch: “By extension, it is also located outside of the traditionally gendered roles of ‘wife, mother, and homemaker.’ Her lycanthropy effectively denaturalizes the domestic sphere, along with its gendered expectations and values.”¹³³ Die (nächtlichen) Werwolf-Streifzüge sind folglich als Abstreifen der klassischen Genderrollen zu verstehen. Durch dieses Erleben von Freiheit und Selbstwirksamkeit können die Protagonistinnen in ihrem Rudel und ihrem Leben für Wandel sorgen. Sie nagen, kratzen und beißen an den patriarchalen Rudelstrukturen. Und dieser aktive Widerstand ist auch bitter nötig, wie uns die besprochenen Werwolfsnarrative zeigen. Kelsey und Ginger werden gemobbt, Kitty und Elena sogar sexuell missbraucht. Neben diesen Extremsituationen berichtet vor allem Elena immer wieder von sexueller Belästigung, Vorurteilen und Abwertung. Mit dieser Thematisierung wird der Alltag einer Frau gezeichnet, die trotz magischer Welt und ihrer übermenschlichen Stärke die Tristesse der Realität erfahren muss. Beispielhaft dafür ist diese Stelle:

¹²⁸ Armstrong 2014b, 60.

¹²⁹ Vgl. Pulliam 2014, 77.

¹³⁰ Vaughn 2005, 57.

¹³¹ Armstrong 2014a, 46.

¹³² Curtis Klause 1999, 13.

¹³³ Young 2011, 219.

“Chain grabbed me beneath the chin and smashed me backward into the wall. My head hit the brick, sending lightning bolts through my skull. He held me there, feet suspended off the ground. Then he reached up and tore my shirtfront open. ‘Not much to see, is there?’ I said, struggling to talk with a crushed windpipe. ‘I know, I know, they can fix things like that these days. Call me a feminist, but I think a woman’s worth should be defined not by the size of her bust, but-’ I rammed my fist up into his Adam’s apple. He grunted and stumbled back. ‘-by the strength of her right hook,’ I said, throwing myself against his chest before he regained his balance. Cain toppled to the ground. As he fell, I stayed on him, slamming my open hand against his neck and pinning him by the throat. ‘Yes, I can talk and think at the same time,’ I said. ‘Most people can, though I suppose you wouldn’t know that from personal experience.’”¹³⁴

Elena schreckt vor einem Zweikampf nicht zurück und kann Paroli bieten, auch im Angesicht von physischer und psychischer Gewalt.¹³⁵ Gleichzeitig werden Schönheitsideale kritisch thematisiert – ebenfalls ein wiederkehrender Aspekt. Gerade auch Ginger kämpft mit dem aufkommenden Fellwuchs sowie dem wachsenden Schwanz und versucht mit Rasierer und Messer der Lage Herr(in) zu werden, um verbreiteten westlichen Schönheitsidealen zu entsprechen. Elena und Kitty sind zwar nicht von solcher Haarigkeit befallen, leben aber trotzdem einen legeren und uneitlen Umgang mit ihrem Körper vor, der geradezu erfrischend wirkt.

Insbesondere Elena, die einzige Werwölfin ihrer Welt, wird so zur Vorreiterin, die eine neue Generation von Werwölfinnen ankündigt, indem sie selbst Mutter der ersten weiblichen geborenen Werwölfin wird und somit sogar die patriarchale Werwolf-Gen-Vererbung ausser Kraft setzt.¹³⁶ Schon vor diesem Ereignis jedoch nimmt Elena im zweiten Band *Stolen* (2003) ironisch Bezug auf ihre Position in der Werwolfswelt:

“The young man with the blond-tipped hair grinned. ‘The infamous werewolves? Funny, you don’t look like werewolves. No connecting eyebrows, no hairy palms. Damn. Another myth shot to hell. And I thought all werewolves were male. That’s definitely not a guy.’ ‘Women’s lib,’ I said. ‘We’re everywhere now.’ The young man’s grind broadened. ‘Is nothing sacred?’”¹³⁷

Nein, “nothing is sacred”. Die Werwölfinnen haben sich definitiv aus dem Schattendasein befreit: Die Protagonistinnen eignen sich das Motiv des Werwolfs in emanzipatorischer Manier an. Besonders spannend wird dies, da die Werwölfinnen ihre Macht erst in adoleszent angehauchten Entwicklungsprozessen entdecken müssen. Das Motiv wird einverleibt und genutzt, um althergebrachte Binaritäten und Attributionen zu sprengen. Pulliam stellt grundsätzlich fest: “Other facets of the female werewolf’s monstrosity are her anger and her desire for sex and meat. While these characteristics are compatible with normative masculinity, they are antithetical to normative

¹³⁴ Armstrong 2014a, 308–309. Es sei angemerkt, dass Elenas Rudelfreunde anwesend wären, um einzugreifen, dies aber unterlassen, da sie wissen, dass Elena ihre Kämpfe selbst austragen kann und will. Die flachbrüstige Elena muss sich auch in *Stolen* immer wieder Kommentare zu ihren Brüsten anhören: “‘Nothing a couple of implants couldn’t fix.’ I narrowed my eyes. He didn’t seem to notice. ‘Ever thought of that?’ he asked, circling back to my front, gaze settling on my chest. ‘I don’t plan to have kids, but if I ever do, I’m sure they’ll find this set quite adequate.’” (Ebd., 206).

¹³⁵ Vgl. Young 2011, 219.

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Armstrong 2014b, 60.

femininity.”¹³⁸ Genau durch die prozessuale Aneignung dieser Eigenschaften der Werwölfinnen können Wut, sexuelle Lust und Hunger entgendert werden. Die Schlacht um Selbstakzeptanz und Selbstverwirklichung wird folglich auf mehreren Ebenen ausgefochten, und die Riege der Werwölfinnen scheint nur zu wachsen.

“Cause I am a champion and you’re gonna hear me roar”¹³⁹ – Abschlussgeheul

Verschiedene Ebenen des Gestaltwandels und die damit einhergehenden Prozesse verbinden das Motiv des Werwolfs mit der Thematik der Adoleszenz. Bei der Betrachtung des Werwolfs in der Jugendliteratur stellen McMahon-Coleman und Weaver fest: “In all of these texts, the isolation of adolescence and fear of bodily changes beyond the control of the individual are central concerns. [...] This is a very visceral interpretation of the representation of adolescence as a time of turbulence.”¹⁴⁰ Anhand von Kelsey und Ginger lassen sich diese Beobachtungen nur bestätigen. Menstruation und Werwolffluch¹⁴¹ suchen die Mädchen schmerzhaft und plötzlich heim. Ginger erfährt einen rigorosen Kontrollverlust. Beziehungen zu Peers und Familie gestalten sich schwierig für die pubertären Werwölfinnen Ginger, Kelsey und Vivian, sie fühlen sich isoliert und unverstanden. Die Aussenseiterinnen kämpfen zudem mit dem ‚Hereinbrechen‘ der ‚Frau-Werdung‘ und den damit verbundenen, einschränkenden genderkonformen Aussichten auf ihre Zukunft. Ginger, die ohnehin sterben will, bevor sie erwachsen wird, erhält ihren Wunsch erfüllt: Das in doppelter Weise groteske, abstossende Andere muss ausgelöscht werden, nachdem es sich an Peinigern wie Unschuldigen vergangen hat. Auch Kelsey wird zur Mörderin, die ihre Rachefantasien auslebt – für sie wird der Werwolffluch zum befreienden Segen, der sie den Fängen sozialer Erwartungen entreisst und ihr Handlungsmacht und Autonomie gibt. Vivian wiederum durchlebt eine krisenhafte Schwellenphase, aus der sie jedoch weiser hervorgeht – sie hat sich selbst gefunden und kann so ihre Zukunft und ihr Rudel in die Hand nehmen. Das Motiv des Werwolfs bietet sich folglich als Metapher für Krisen und Chancen in der Pubertät an.

Doch auch für Frauen, deren körperliche Entwicklung abgeschlossen ist, bietet das Motiv Raum. Die Twixterinnen Elena und Kitty erleben durch ihre aufgezwungene Infektion zum Werwolf eine Wiederholung der adoleszenten Ablösungs-, Entwicklungs- und Integrationsprozesse. Durch die Öffnung eines psychosozialen Möglichkeitsraumes erfahren die Werwölfinnen eine ‚zweite Geburt‘, also die Chance, sich neu zu finden bzw. neu zu definieren: „[...] Adoleszenz [wird] als Chance der ‚zweiten Geburt‘ gesehen, also als eine Phase, in der ein psychisches Wachstum der Adoleszenten in der Kultur zu einer ‚gelungenen Identitätsentwicklung‘ führen kann.“¹⁴² Sie werden durch den Werwolffluch zwar in eine Krise – und in die zugespitzt patriarchale Welt des Rudels – gestürzt, können sich durch ihre Werwolfskräfte aber emanzipieren (“You held me down, but I got up. Al-

¹³⁸ Pulliam 2014, 74.

¹³⁹ Perry 2013.

¹⁴⁰ McMahon-Coleman und Weaver 2012, 16.

¹⁴¹ Interessanterweise sind die Metamorphosen von Ginger und Kelsey an den Mondzyklus gebunden. Durch die Zeitspanne ergibt sich offensichtlich eine Parallele zum Menstruationszyklus. Die spätadoleszenten Werwölfinnen können sich demgegenüber jederzeit verwandeln, sind quasi unabhängig.

¹⁴² Gansel 2004, 138.

ready brushing off the dust“, wie Katy Perry singt¹⁴³) und ein neues, stabileres, stärkeres Selbstbild entwerfen. Gerade anhand dieser Twixterinnen wird die Rolle der Frau in der modernen, westlichen Gesellschaft kritisch thematisiert, denn sexueller Missbrauch und Unterdrückung sind im Alltag von Kitty und Elena stets präsent. Schliesslich verändern Elena und Kitty selbst die patriarchalen Strukturen, die sie hervorgebracht haben und zur Revolte bemächtigen. Langsam entwickeln sie sich „from zero [...] to hero“¹⁴⁴.

Um dies zu erreichen, müssen sie die eigene Dualität – bzw. Facetten ihrer Selbst, die nicht weiblichen Stereotypen entsprechen – jedoch erst akzeptieren, Ventile für angestaute Frustrationen und Unterdrücktes finden. „Shapeshifting is often a metaphor for the hidden male aggression lurking beneath the surface.“¹⁴⁵ Für das Ausleben dieser Aggressionen bietet das Leben als Werwölfin Raum, und es wird klargestellt, dass Aggression, Frustration und Wut nichts mit Geschlechtlichkeit zu tun haben. Der innere Wolf wird zur wohlwollenden und bestärkenden Instanz. Auch die Twixterinnen erfahren also keinen Fluch, sondern letztlich einen Segen – im Gegenteil werden die tradierten gesellschaftlichen Erwartungshaltungen gegenüber Frauen als Fluch entlarvt.

Gewiss haben die modernen Werwölfinnen nichts mehr mit „zottige[n] weibliche[n] Ungeheuer[n]“¹⁴⁶ zu tun. Vielmehr sind sie Opfer, die sich selbst emanzipieren und finden müssen, was ihnen durch die übermenschlichen Kräfte des Werwolfs und die Eigenschaft dieses Gestaltwandlers, an Schwellen zu rütteln, erst möglich wird. Sie stehen somit sinnbildlich für weibliche Ermächtigung.¹⁴⁷ Sie sind starke, mobile, ökonomisch wie emotional unabhängige Subjekte. Die Grenzsituation des Werwolfs wird so zur Chiffre für das Potenzial von Entwicklungsprozessen allgemein. Verschiedene Status- und Rollenwechsel können durch das Motiv thematisiert werden. Das gefürchtete, vermeintlich monströse Andere wird zum Auslöser von Identitäts- und Selbstfindung bzw. Selbstverwirklichung umgewertet, wodurch sich Identität und Monstrosität irritiert beliebig äugeln.

Die Befähigung zum Gestaltwandel eröffnet den spätadoleszenten Protagonistinnen gesellschaftliche Freiräume: Temporär können der menschliche Frauenkörper und die diesen bewertende Gesellschaft verlassen werden. Weitere Perspektiven eröffnen sich den Werwölfinnen auch durch ihre Entbindung von der Reproduktion, die das Durchbrechen der werwölfischen Generationslinie mit sich bringt. Somit können sie sich „diesseits oder jenseits der Konventionen“ eine eigene (Geschlechts-)Identität erarbeiten.¹⁴⁸ Diese freie Entfaltung, losgelöst von kulturellen Grenzziehungen, kann wiederum ihre Monstrosität bestärken.¹⁴⁹ Genau in diesem Spiel mit Grenzen besteht ihr Potenzial. Denn die freie Entfaltung durch das Relativieren von Kategorien wie ‚weiblich‘ und ‚männ-

¹⁴³ Perry 2013.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ McMahon-Coleman und Weaver 2012, 43.

¹⁴⁶ Brittnacher 1994, 200–201.

¹⁴⁷ Vgl.: „Vivian had never felt this much power before. It sang through her. She could tear the hide from the wolf in the moon [...].“ (Curtis Klause 1999, 149) Auch Kitty erfährt ihre Macht: „She also thinks, *He may be stronger. But I am better.*“ (Vaughn 2005, 223)

¹⁴⁸ Vgl. hierzu King 2013, 103: „Aus der Perspektive des Individuums bedeutet dies, dass es sich zunehmend seine eigenen Vorstellungen von Geschlechtsidentität – diesseits oder jenseits der Konventionen – erarbeiten muss. [...] Die Frage der Geschlechtsidentität steht dabei in engem Zusammenhang mit der Einordnung in die Generationenlinie und den generativen Bedeutungen der Selbstfindung.“

¹⁴⁹ Vgl. hierzu Pulliam 2014, 75: „But if the werewolf is a creature whose monstrosity derives from its propinquity to transgress the boundaries that allegedly separate human from animal, civilized from savage, and child from adult, then the female werewolf is doubly transgressive. While in her lupine pelt, the female werewolf is at odds with our concept of what it is to be both a civilized human and stereotypically feminine.“

lich‘ kann nur stattfinden, „[...] indem man die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt und ihre grundlegende Unnatürlichkeit enthüllt.“¹⁵⁰ Genau dies tun die hier vertretenen Werwölfinnen mit tatsächlichen und metaphorischen Klauen und Reisszähnen – “like thunder gonna shake the ground”.

Bibliographie

Primärmaterial

- Carrie Vaughn: *Kitty and The Midnight Hour*. New York/Boston: Grand Central Publishing, 2005.
 Curtis Klause, Annette: *Blood and Chocolate*. New York: Random House Inc., 1999 (1997).
 Ginger Snaps. Canada 2000, John Fawcett (DVD: Concorde, 2003).
 Hornbacher, Marya: *Wasted. A Memoir of Anorexia and Bulimia*. HarperCollins e-books [o.J.].
 Kelley Armstrong: *Bitten*. New York: Plume, 2014a (2001).
 Kelley Armstrong: *Stolen*. London: Orbit, 2014b (2003).
 McKee Charnas, Suzy: *Boobs*. In: *The Urban Fantasy Anthology*. San Francisco: Tachyon Publications, 2011 (1989).
 Perry, Katy: *Roar* [ausgekoppelte Single aus dem Album *Prism*]. Capitol Records 2013.

Sekundärliteratur

- Bourgault du Coudray, Chantal: *The Curse of the Werewolf. Fantasy, Horror and the Beast Within*. London, New York: I. B. Tauris 2006.
 Brittnacher, Hans-Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
 Chappell, Shelley Bess: *Werewolves, Wings, and Other Weird Transformations. Fantastic Metamorphosis in Children's and Young Adult Fantasy Literature*. Macquarie University. Macquarie University, 2007. Diss.
http://www.researchonline.mq.edu.au/vital/access/manager/Repository/mq:314;jsessionid=BAE81539F581CE8B8924541DDE45C776?f0=sm_subject%3A%22Children+++Books+and+reading%22
 (Abruf: 20. 1. 2015).
 De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995 (1949).
 Gansel, Carsten: *Der Adoleszenzroman*. In: Wild, Reiner: *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: Metzler, 2008, 359–378.
 Gansel, Carsten: *Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung (Forschungsbericht)*. Zeitschrift für Germanistik, Heft 1/2014, 130–149.
 Grossman, Lev: *Grow Up? Not So Fast*. Time, Januar 24, Vol. 165(4), 2005, 42–48, 50, 52 und passim.
 Kalbermatten, Manuela: „Ich kann ein Loch in den Himmel treten“ – Fantasy-Heldinnen der Gegenwart. In: *Buch&Maus* 3/2013, 9–12.
 King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer, 2013.

¹⁵⁰ Butler 1991, 218.

- Klosinski, Gunther: Pubertät heute. Lebenssituation. Konflikte. Herausforderungen. München: Kösel, 2004.
- Klosinski, Gunther: Grenzen setzen, erfahren, überschreiten. Zur Bedeutung von Grenzen im Kindes- und Jugendalter. Kusterdingen: Die Graue Edition, 2009.
- McMahon-Coleman, Kimberley und Roslyn Weaver: Werewolves and Other Shapeshifters in Popular Culture. A Thematic Analysis of Recent Depictions. Jefferson NC: McFarland & Company, 2012.
- Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. Köln: Böhlau, 2010.
- Miess, Julie: Monstrous Boys & Teenwolves. Monstrous Gender im Werwolfilm 2000 bis 2010. In: Villa, Paula-Irene et al. (Hg.): Banale Kämpfe. Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012 (Geschlecht und Gesellschaft, 51), 103–119.
- Nuzum, K. A.: The Monster's Sacrifice – Historic Time. The Uses of Mythic and Liminal Time in Monster Literature. In: Children's Literature Association Quarterly, Vol. 29/3 (2004), 217–227.
- Pulliam, June: Monstrous Bodies. Feminine Power in Young Adult Horror Fiction. Jefferson NC: McFarland & Company, 2014.
- Schwagmeier, Uwe: Vom Heulen der Theorie. Überlegungen zum Werwolf in kulturalanalytischen und philosophischen Diskursen. In: Kyora, Sabine und Uwe Schwagmeier (Hg.): How to Make a Monster. Konstruktionen des Monströsen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 (Film – Medium – Diskurs, 37), 249–266.
- Schwagmeier, Uwe: Werwolf. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2014, 500–510.
- Stiglegger, Marcus: Humantransformation – das Innere Biest bricht durch. Zum Motiv des Gestaltenwandels im Horrorfilm. In: Biedermann, Claudio und Christian Stiegler (Hg.): Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008, 72–85.
- Tomkowiak, Ingrid: Dazwischen. In: Dies. (Hg.): in-between. Adoleszenz und Post-Adoleszenz in populären Literaturen und Medien. Zürich: Universität Zürich, ISEK – Populäre Kulturen, 2014, 7–8.
- Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt: Campus, 1989.
- Ussher, Jane M.: Managing the Monstrous Feminine. Regulating the Reproductive Body. London: Routledge, 2006.
- Young, Erin S.: Flexible Heroines, Flexible Narratives. The Werewolf Romances of Kelley Armstrong and Carrie Vaughn. Extrapolation 52,2 (2011) 204–226.
- Werner, Tamara: Ritualtheorie in vier Akten. In: Hengartner, Thomas (Hg.): Werkstücke No. 1: Aufbau – Eine Auslegeordnung. Zürich: Institut für Populäre Kulturen, 2011, 97–124.

Zusammenfassung

„You've gotten too big for your skin. You're arrogant“, konstatiert Kittys Leitwölfin ärgerlich. Die Mittzwanzigerin und Werwölfin Kitty Norville mag ihren Status als Schlusslicht auf der Hierarchieleiter des Rudels nicht mehr akzeptieren. „I just – I just need space“ (Vaughn 2005, 133f.), rechtfertigt sie sich. Sie ist dabei, sich zu entwickeln, ihre Möglichkeiten und Grenzen auszuloten, und erlebt somit breitgefächerte Entwicklungsprozesse, die eine grosse Masse – von pubertierenden Ju-

gendlichen bis hin zu sinnsuchenden Erwachsenen – ansprechen können. Es handelt sich hierbei um Entwicklungs- und Selbstfindungsprozesse der (Spät-)Adoleszenz, die anhand der Folie dieser Werwölfin verhandelt werden. Doch Kitty ist nicht allein, vielmehr zählt sie zur beachtlichen Riege von Werwölfinnen, die sich in der aktuellen jugendliterarischen Urban Fantasy tummeln. Diese Popularität erstaunt umso mehr, da die Werwölfin lange Zeit ein Schattendasein fristete und auf die objektifizierte Rolle des Opfers oder der *femme fatale* festgenagelt schien. Mit der Beliebtheit ihres männlichen Gegenstücks konnte sie lange nicht konkurrieren. Auch heute gilt der Werwolf immer noch als v.a. männlich konnotiert. Der männliche Werwolf war stets beliebt und fasziniert als Gestaltwandler, der ständig im Kampf mit sich selbst ist, in innere und äussere Konflikte verstrickt. Unter dieser Prämisse ist es umso spannender, die aufmarschierende Riege der Werwölfinnen unter die Lupe zu nehmen. Dies geschieht anhand fünf herausragender Protagonistinnen – Teenager und Tweens – aus Annette Curtis Klauses *Blood and Chocolate* (1997), Ginger aus *Ginger Snaps* (2000), Kelsey Bornstein aus Suzy McKee Charnas' *Boobs* (1989), Kitty aus Carrie Vaughns *Kitty and the Midnight Hour* (2005) und Elena Michaels aus Kelley Armstrongs *Bitten* (2001) und *Stolen* (2003).